الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٤٥ السنة الثانية عشرة خريف ١٩٨٥

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٤٥ السنة الثانية عشرة خريف ١٩٨٥

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي.

* توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير .

* يرجى من الاساتذة الذين يرسلون مواد مترجمة بغية النشر في المجلة ان يرفقوها بالاصل الاجنبي وان يذكروا المرجع بوضوح .

* يرجى من الاساتذة المترجمين عدم التصرف في النصوص والعناية بصحة العبارة العربية .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :

• للافراد والدوائر الرسمية ٢٤ ل . س

في البلاد العربية :

• البريد العادي ٣٦ ل . س

في البلاد الاجنبية :

• البريد العادي ١٢٥ ل . س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي .

المراسلات

باسم رئيس التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٢

هـ ٢٤٤٣٢٩

٢٤٤٢٩٩

المحتوى

المحتوى

بقلم : رئيس التحرير

كلمة التحرير

شيء واحد نريد لقرائنا الأعزاء أن يكونوا متأكدين منه تماماً ، هو أن ما ينشر في (الآداب الأجنبية) ليس وليد المصادفة أو الاعتباطية ، أو مجرد رد فعل لما يرد المجلة من إسهامات مشكورة سواء في مجال الدراسات أم في مجال النتاج الإبداعي كالشعر والقصة والمسرحية . . . . إن كل ماينشر في المجلة يخضع لعملية تنسيق فني - جغرافي ، وكذلك لعملية مراجعة وتدقيق ، لأن المجلة أخذت على عاتقها منذ زمن أن تسهم - جنباً إلى جنب مع جهود أخرى خيّرة في القطر وفي البلاد العربية - في إنجاز هدفين متلازمين بشأن الموقف من النتاج الأدبي العالمي ، الذي هو زاد لا يستغني عنه مثقف في أي صقع من أصقاع الأرض :

الهدف الأول : تنظيم عملية الاتصال بالآداب العالمية من خلال سلم أولويات يراعي في وقت واحد الاحتياجات الثقافية للقارىء العربي والأزياء السائدة في المناخ الثقافي العالمي .

الهدف الثاني : إنقاذ الترجمة من أوشاب التصرف والتلاعب بالنص والانتقائية المزاجية والاحتيال بالحذف أو الزيادة ، والضعف اللغوي ، وغير ذلك من الآفات التي ما زالت تعاني منها الترجمات العربية .

ونرجو أن يكون في العدد الحالي مصداق لما نقول ، إذ يجد فيه القارىء تتبعاً لمؤتمر دولي هام عُني بالنظرية الأدبية ، ودراسات حول كاتب روسي رفيع الشأن ودراسة حول المسرح الشعبي . كما يقرأ شعراً من فرنسا وبلغاريا وإيطاليا

وألبانيا ، فيه فن وفيه دهشة وفيه مقاومة . وفي باب القصة يجد القارىء قصة يوغوسلافية مدهشة وجديدة من نوعها ، وثلاث قصص من أميركا اللاتينية (الأرجنتين ، كولومبيا ، باراغواي) .

وفي باب المسرح يجد مسرحية للأديب الجزائري كاتب ياسين مترجمة عن الفرنسية ، وهناك أخبار أدبية ومراجعات .

ونحن نعرف أن كل عدد نصدره يمكن أن يكون أفضل ، ونعتز ولا نغتّر ، وندعو القراء الكرام إلى تقديم ملاحظاتهم التي تساعدنا على النهوض بالمجلة ، وتيسر لنا سبيل تطبيق المبدأ الذي التزمت به المجلة منذ زمن ، وهو أن يكون كل عدد جديد خطوة متقدمة على ما سبقه .

ايلول ١٩٨٥

د . حسام الخطيب

دراسات

الأدب والقيم
• د. حسام الخطيب

تشيخوف والعصر
• د. ناديا خوست

تشيخوف يحدثني بصوت منخفض
هنري ترويا • ترجمة: عز الدين أحمد عزو

السيمياء في المسرح الشعبي
• بيتر بوغاتيريف • ترجمة: د. إدمير كوريه

الأدب والقيم

● د. حسام الخطيب

مدخل :

كان الثلث الأخير من شهر آب ١٩٨٥ موسماً مثيراً لمختصي الأدب المقارن في العالم ، إذ اجتمعوا في مؤتمرين مهمين :

الأول : عقد في باريس من ٢٠ ـ ٢٥ آب في رحاب جامعة السوربون وحمل اسم : المؤتمر الحادي عشر للرابطة الدولية للأدب المقارن AILC ، وامتاز بالضخامة والاستعراضية ، وما يصاحبها أيضاً من قلة الزبدة وكثرة الزبد ، إذ حضره حوالي ٦٥٠ باحثاً في الأدب المقارن من مختلف أرجاء العالم ، وكان موضوعه (نظرية الأدب المقارن ومناهجه) .

والثاني : عقد في جامعة سسكس University of Sussex ، في رحاب (كلية الدراسات الأوروبية) ، ودامت جلساته الفعلية يومين فقط (٢٧ ـ ٢٨ آب) ، وكان عدد الحاضرين فيه ١٢٠ باحثاً ، ولكنه امتاز بالخصوبة والعمق في جو من التواضع والبساطة ، وكان موضوعه (الأدب والقيم) .

وكان المؤتمر الأول اختصاصياً جداً ، وكانت تعلق عليه آمال كبيرة في إيجاد حل للمشكلة المنهجية التي يعاني منها الأدب المقارن والتي تزداد تفاقماً مع ازدياد عدد المقبلين على الأبحاث المقارنية وتسابق دارسي الأدب إلى الإعلان

عن حماستهم لهذا الحقل من البحث الأدبي الفتيّ ، بل الوليد ، إذ لا يتجاوز عمره مئة سنة في حين تمتد الدراسات الأدبية والنقدية المعروفة امتداداً بعيداً في التاريخ وتضرب في أعماقه » إن هذا الإقبال المتفجر على الأدب المقارن يكاد يجرده من أية هوية خاصة به ، ويدخل فيه يوماً بعد يوم نظريات ومناهج واجتهادات تجره ذات اليمين وذات الشمال ، وتجعله معرّضاً ، على الرغم من نموه الكمي ، لتدهور نوعي ، أبرز مظاهره تحول الدراسة المقارنية إلى نوع من اللعب الاستعراضي (الأكروباتي) الذي يغري ويسلي ويدهش ولكنه لا يوصل إلى أية نتيجة .

على أي حال ليس مؤتمر باريس محط القصد في كلمتنا هذه ، وإنما حاولنا أن نجعل الكلام عليه مدخلاً للكلام على الملتقى الصغير الذي انبثق عنه ، والذي انتقل بمئة وعشرين من باحثي مؤتمر باريس إلى منطقة - برايتون - سسكس البهية الجميلة المعتدلة المناخ ، وذلك لكي يعيدوا النظر في موضوع ما زال يشغل الناس منذ أقدم العصور ، وهو موضوع (الأدب والقيم) . إذ تساءل النقاد والأدباء والمربون والفلاسفة ، وحتى الأنبياء ، منذ قديم الزمان عما يمكن أن يحمله الأدب من قيم وعما يمكن أن يسهم به في مجال بناء الأخلاق العامة . وكانت هناك نظريات ونظريات معاكسة اتخذت لها شعارات حادة على كلا الطرفين ، فمن قائل بنظرية (الفن للفن) ومستبعد علاقة الأدب بالأخلاق والقيم ، إلى قائل بنظرية (الأدب في سبيل الحياة) ورافض أيّ أدب ، مهما كان شأنه الجمالي ، إذا لم يصب في مجرى خدمة الحياة ودعم قضية المجتمع .

ومما يحمد لهذا الملتقى الصغير أنه جمع بين الحسنيين ، فكانت فيه بحوث

تحليليـة كثـيرة تناولت جوانب مختلفة من ظاهرة الارتباط بين الأدب والقيم عند كثـير من الأمم ، وكـذلك بالنسبة للعديد من الأجناس الأدبية ، كما كانت فيه مقـالات تأسيسيـة حاولت أن تقيم هذه العـلاقة وأن تُنَظِّر لها وأن تجد بوجه عام حلاً لهذه المشكلة الخلافية . وكانت هناك أبحاث ذات طبيعة عامة ، كما كانت هنـاك أبحـاث ذات طبيعـة اختصـاصية دقيقة . ومن بين الأبحاث العامة التي لفتت الأنظار ، والتي يحسن بالقارىء العربي ألا يكون مغيَّباً عنها ، الأبحاث التالية :

١ ـ بحث (ما بعد التأويل) للأستاذ أندريه لوفيفر Andrés Lefevre من جامعة تكساس .

٢ ـ (الخطوط حول حيادية القيمة في المجتمع والأدب) للأستاذ جورج بستراي George Bisztray من جامعة تورنتو .

٣ ـ بحث (النـظرية والممـارسـة في قضية القيم) للأستـاذ غابـرييل جوزيبوفتشي Gabriel Josipovici من جامعة سسكس .

٤ ـ (تشكيل القانون الأدبي في الماضي والحاضر ، للأستاذ دوي فوكيما Dowe Fokkema من جامعـة أوتـرخت بهولنـدا ، وهـو الـرئيس المنتخب مجدداً للرابطة الدولية للأدب المقارن Aflc .

٥ ـ (أحكـام النـوعية ـ أو القيمة ـ في الأدب المقارن) للأستاذ هـ . هـ . هـ . رماك Remak من جامعة انديانا ـ الولايات المتحدة .

٦ ـ (القيم الميتـافيزية في الشعـر الحـديث) ، للأستاذ أ . بلانش A. Blanch من جامعة مدريد .

٧ ـ (بشر أصحّاء ، نصوص معافاة) ، للأستاذ ب . موزلي P. Mosely من جامعة غلاسكو .

٨ ـ (السعي من أجـل السعـادة : الصراع بين الخيِّر والجميل) ، للأستاذ ت . أونغفاري T. Ungvari من جامعة بودابست .

٩ ـ (الأدب : مرآة التطور الجمالي الاجتماعي) للدكتور س . راي S. Ray من جامعة البنغال الغربية .

١٠ ـ (الأثـر الثقـافي للأدب) ، للأستاذ ج . مويج J. J. A. Mooij من جامعة كوبنهاغن .

١١ ـ (سقوط الجمال في الأدب الحديث) ، للدكتور ج . ك . بنرجي J. K. Banerjee من جامعة فيزغا ـ بها ـ اتي الهند .

وكـانت هنـاك أبحـاث خاصـة كثيرة تتعلق بالتجربة الأدبية في مختلف مناطق العالم ، ومنها فقط بحثان يتعلقان بتجربة الأدب العربي وهما :

ـ (أولـوية العـامـل السياسي في خلق نوع أدبي : القصـة السورية في الخمسينـات كحـالة دراسية) ، للأستاذ حسام الخطيب ، من اتحاد الكتاب العرب ، وجامعة دمشق .

ـ (التقنية المتغيرة في الشعر العربي الحديث ، هل هي انعكاس للقيم الاجتماعية) . للأستاذة فاطمة موسى ، من جامعة الرياض .

ومن أسف أن الحضـور العـربي في هذا الملتقى العلمي الخصب كان محدوداً جداً وغير متناسب أبداً مع حجم المؤسسة الأكاديمية العربية ، في حين أن الحضور الإسرائيلي كان كثيفاً وكان منسقاً أيضاً . . . وقد آن الأوان لدعوة الحكـومـات العـربية إلى تسهيل مشـاركـة الأكـاديميين العـرب في مثـل هذه المؤتمـرات ، والخروج من دائـرة حصر المشاركة بتلك المؤتمرات التي لها علاقة مباشرة بسياسة هذا القطر أو ذاك .

ومما يتصل بهذه النقطة التي أثيرها هنا ، أن مؤتمر باريس للرابطة الدولية للأدب المقـارن ، الذي أشرنا إليه في مقدمة هذه المقالة ، أسفر عن انتخاب مكتب تنفيذي للرابطة ضم أحد أساتذة جامعة تل أبيب ، في حين أن المرشح العـربي (جزائري) إلى ذلك المؤتمر المهم قد رسب في الانتخابات ، ولم يكن رسـوبـه نتيجـة لتصويت بريء بل لتدبير مفتعل من قبل الطرف المعادي من جهة ، ولتقصير واضح من قبل الطرف العربي من جهة أخرى .

وسوف نحاول فيما يلي أن نقدم فكرة عامة عن أهم البحوث التي دارت في هذا الملتقى ، وهذه الفكرة مستندة إلى الإلقاء الشفوي ، أي إلى الملخص الذي قدمه كل كاتب عن بحثه .

ولكن هناك أيضاً رجعة إلى بعض البحوث التي أمكن الحصول على نسخ منها .

ما بعد التأويل

Beyond Interpretation

كانت محاضـرة أنـدريـه لوفيفـر من جامعة تكساس خير استهلال لملتقى جامعـة سسكس . وكـان الموضوع مثيراً جداً : (ما بعد التأويل) . وعقدت رئـاسـة الجلسـة للأستـاذ جيـورجي فايـدا G. Vajda (هنغاريا) ، وهو الرئيس السـابق للرابطـة الـدولية للأدب المقارن ، ويكفي وجوده في أية جلسة لإضفاء جو الاستبشار والتفاهم والتأدب والجم والكياسة .

وطـرق لوفيفـر نقـاطـاً ربـما استحقت كل واحدة منها بحثاً خاصاً . وفي تلخيصهـا ظلم له لأنهـا في الأصـل ملخصـة مركـزة . وسنحـاول جمعها تحت العنوانات الفرعية التالية (التي هي من وضعنا) ، كما نقدم تعليقاً كلما اقتضى الأمر .

أكدمة النقد :

اشتق لوفيفر من كلمة (أكاديمية Academy) مصطلحاً جديداً نسبياً هو (الأكدمة Academization) ، ولاحظ أن الصفة الأولى للنقد اليوم هي خضوعه للأكدمة أي لسيطرة المؤسسة الجامعية وطرقها في البحث والتفكير . ولاحظ أن معـظم النقـد في أيامنـا هذه يقدمه أساتذة الأدب لأساتذة الأدب وأن جمهور النقد ، بالتالي ، محدود وضئيل وضعيف المشاركة . وتسهم هذه الظاهرة ـ مع أسباب أخرى بالطبع ـ في إبقاء عملية التأويل في مستوى فترة النهوض السابقة

في الخمسينات والستينات وعدم تمكن النقد من الانتقال إلى مرحلة جديدة . ذلك أن الأكدمة تؤدي إلى خضوع النقد للمؤسسة Institutionalization أي للتقوقع في قوانين وأنساق فكرية مترابطة ترابطاً سكونياً ، والخوف هنا أن يؤدي هذا الترابط السكوني إلى الاستسلام للقياس وإغلاق الباب أمام الابتكار ومغامرة الاجتهاد . وهذا ما يحصل اليوم على الرغم من كل الكتابات النظرية والمماحكات الفكرية المتعلقة بطبيعة الأدب ووظيفته . وفي هذا خطر شديد لأن البحث عن تأويلات جديدة للأدب ضروري مثل ضرورة الخبز والزبدة للإنسان . ومن نافلة القول تأكيد هذه الضرورة لأن عملية إعادة التأويل تظل الوظيفة الأولى للنقد .

التأويل ومابعد التأويل :

من خلال التأويل يعيش النص ويعيش النقد ، وسوف يستمر التأويل من خلال الأساتذة والطلاب والصفوف التي يدرس فيها الأدب ، وكذلك من خلال الفهم المتعاقب للنقاد . ولكن التأويل له أخطاره ومشكلاته . فمن خلال التأويل يمكن للناقد أن يجعل من الهامشي رئيسياً ومن الرئيسي هامشياً ، مما يربط النص بطريقة القراءة ويؤدي إلى تراكم التصرفات المتعلقة بالقراءة والفهم وإلى تعقدها وتضخمها .

والتأويل أنواع ومستويات بالطبع . ويجب على النقد أن يعمل على الانتقال المستمر من التأويل إلى ما بعد التأويل . فلعل ذلك يفيد في إخراج النقد من هامشيته .

والنقد الذي يسأل ما هوموضوع العمل الأدبي وما هي فكرته ، يقلب النص إلى حكاية وعظية لها ترميز أساسي يكشف حله عن أخلاقيتها وأيديولوجيتها الكامنة والمشكلة أنه ما دام النقد شكلاً من أشكال إعادة كتابة النص ربما من أجل إعطائه فرصة الاستمرار ـ والخلود ـ فإن هذه الممارسة لا بد

أن تؤدي إلى البحث الدائم عن الأيديولوجية والأخلاق في داخل النص ، مما يستوجب حذراً شديداً ، وإلا فإن (أدبية) النص معرضة لأن تقبع في زاوية هامشية من الإطار .

ومن الواضح أن النسق الأدبي والنسق الاجتماعي متداخلان ، ولكن يجب الحرص على إبعاد الأدب عن نسق المحتومية Determinism بل يجب العمل دائماً على إخراج الأدب من نسقه وعدم تجميده ضمن أطر معينة .

ومن أهم الوسائل العملية لتحقيق ذلك السعي الدائم للتأويل ولتجاوز التأويل إلى ما بعد التأويل .

الرعاية خطر أساسي على الأدب :

الرعاية من أخطر العمليات التي تواجه الأدب وتجنح إلى تقييده في حدود (المؤسسة) وتتم (مأسسة) الأدب أو إخضاعه للمؤسسية عن طريق قنوات مختلفة ربما كان أهمها التعليم ، والرعاية الفوقية أو السلطانية ، والإعلام .

فالتعليم حقل تبرز فيه الرعاية ، ويتضخم دورها ، ومن خلاله تتقرر أنماط التفكير في الأدب وسبل تذوقه ، وتنغرس في نفوس الناشئة استعدادات مسبقة لتلقي النص الأدبي . ومن خلال الأعراف والمعتقدات والقيم الأساسية التي يتبناها النظام السياسي المسيطر على الأدب المنسق نسقاً سكونياً مقرراً بعوامل سابقة وأسيراً لمواقف جاهزة .

وإلى جانب التعليم هناك وسائل الإعلام التي تثبت طرقاً معينة في الفهم والتذوق . وهذه الوسائل ذات خطر شديد على الأدب لأنها هي التي تنقل إلى أوسع جمهرة من القراء أساليب منتقاة في فهم الأدب ، وتخص بالتكريم أو التحقير نصوصاً منتقاة بطرق ليست دائماً أدبية . وفي رأي أندريه لوفيفر أن

الإذاعة البريطانية هي أكبر مؤسسة لرعاية الأدب (وتنميطه) عرفها عصرنا الحالي .

وهناك شكل ثالث من (الرعاية) هو الرعاية السياسية ، التي تقوم بها المؤسسة الحاكمة بأشكال مختلفة ، والتي اتخذت في العصر الحديث بنىً مؤسسية ذات حدود واضحة بحيث بدا الأدب في أكثر مناطق العالم راسفاً في قيود هذه المؤسسة . ولعله من أبرز أشكال (الرعاية) السلطانية للأدب وجود مبدأ (الرقابة) المنتشر في معظم أرجاء الدنيا .

التغيير وإمكاناته :

بالطبع هذه الأشكال من الرعاية ليست جديدة ، فهي قديمة ومتأصلة ، ومع ذلك لم تستطع الرعاية أن تقف في وجه عوامل التغيير كلما تهيأت أسبابها على امتداد مراحل التاريخ السالفة . وقد حصلت دائماً صدامات بين بذور التغيير وبين مؤسسة الرعاية . وكان معروفاً باستمرار أن كل تغيير يعترض مسيرة (الرعاية) ينظر إليه على أنه انشقاق . وفي حالات كثيرة كانت (الرعاية) تطمس هذا الاتجاه أو ذاك إلى حين ، أو تقلل من أهميته أو تغيبه عن المشهد العام . من أمثلة ذلك ـ كما يقول لوفيفر ـ تغييب الأدب الشعبي في التاريخ العربي والتاريخ العثماني . ويعطي لوفيفر أمثلة متنوعة من مختلف بلدان العالم ومن مختلف عصور التاريخ ، وينتهي إلى التأكيد أن الأنظمة الأدبية تتغير دائماً أي أن التغيير هو سنة الأدب .

وللتغير أشكال مختلفة ، فهو يأخذ أحياناً شكل الرجعة إلى الأعمال الأدبية السابقة والعمل على توطيد فهم معين لها مختلف عن فهم السابقين . ومن ذلك أيضاً إحياء الشعراء والأدباء الأغفال وإدخال تغيير على ترتيب سلم طبقات الفحول . وهناك أشكال أخرى مختلفة للتغيير . إلا أن مشكلة الأدب

الواقع تحت الرعاية المباشرة أنه في كثير من الأحيان لا يقوى على التغير إلا بنتيجة تغير نظام الرعاية . أي أن العامل الأساسي الذي يتحكم في تغييره هو عامل الرعاية (الخارجي) وفي هذه الحالة يكون تغيير النسق الأدبي من داخله أي بفعل عوامل أدبية خالصة شديد الصعوبة .

ويحدث أحياناً أن يعوض الأدب الشعبي عن هذه الناحية بتبني مبدأ التغيير من الداخل عن طريق تجاوز الأنماط المقبولة على السطح واقتراح مواقف وتقنيات وأساليب (خارجة) على النمط السائد .

عملية التنميط وفك التنميط :

من طبيعة النقد أنه يميل إلى التنميط والتقنين والركون إلى القواعد العامة . وأكثر ما يتجلى ذلك في المؤسسة الأكاديمية التي تولد قوانينها العامة دون كلل . ويكفي الالتفات إلى ظاهرة الكتب المقررة وما تلعبه من دور في عملية التقنين أو تأسيس القوانين الأدبية .

ولكن في الوقت نفسه يحمل الأدب بذرة فك القوانين والانعتاق من الأنساق . والتطورات الجديدة في عالم الأدب تجنح إلى تفحص التجربة الأدبية من خلال معيارين اثنين هما الأدب العالمي و (الأدب الواطىء) . والمشكلة أن الأدب العالمي هو وليد الرعاية وتأسس من خلال مباركتها في حين أن الأدب الواطىء يتوجه إلى جمهرة الناس ولا يعبأ بالمؤسسة الفوقية ويكون عادة أكثر اتصالاً بالمفهومات الشائعة والسائدة لدى الجمهور .

وهكذا يتراوح الأدب الحديث بين عاملين قويين متضادين يضاف إليهما عامل ثالث هو (العامل النظري) فحدود نسق الأدب ومواصفات الأنواع الأدبية تقررها الشعريات العامة (Poetics) . والشعريات العامة ، تنظيراً ومعالجة وتطبيقاً ، هي من عمل النقاد . ويختلف موقف النقاد من قطر إلى قطر

ومن مرحلة إلى مرحلة . ففي الأنساق الأدبية الصينية واليابانية تشتد وطأة الأنموذج بدلاً من قوة الابتكار والمخالفة ، والأدب العربي - في رأي لوفيفر - نموذج آخر للميل إلى التنميط والتقنين . وحكاية المعلقات في الشعر الجاهلي هي أوضح أنموذج للرعاية (والمأسسة) . فقد سيطرت فكرة المعلقات ومثلها العليا والجمالية على الذوق العربي على مدى قرون عديدة . ولا يعود الفضل في ذلك إلى خصائصها النوعية فقط ، ولكن أيضاً وبدرجة قوية إلى جهود الرواة والفئات السائدة ، ولولا هذه الجهود لما أمكن للمعلقات أن تأخذ طريقها إلى السيادة غير الخاضعة للتساؤل .

ومن خلال سيادة النسق والرعاية ، هناك أشكال لا تحصى من الخروج على النسق . فالعملية مستمرة بين جذب ودفع . والنظام الإسلامي بالذات - في رأي لوفيفر - أثبت أنه لا يمكن حصر النموذج الأدبي بلغة واحدة . فالشعريات والأذواق تتجاوز اللغة الواحدة في مرحلة ما ، كما حدث للغة العربية ، إذ بعد أن سادت (مع نماذجها وأنماطها) في المجتمع الإسلامي عادت إلى الظهور لغات قديمة مثل الفارسية ، أو انبثقت لغات معينة مثل التركية ، وحاولت أن تسلك طريقها الخاص في توليد النسق الأدبي المنشود .

ويحدث التغيير أحياناً عن طريق (الاختطاف abduction) وربما من خلال التفاعل بين تجارب الأمم أو فيما بين الأجناس الأدبية . فالشعر البروفنسالي مثلاً (في القرن الحادي عشر) قدم إلى الشعر الأوروبي نسقاً جديداً مختلفاً عن الأنساق التي كانت سائدة وكان لهذا النسق فيما بعد تأثير كبير في تأسيس الشعر الأوروبي في العصور الحديثة(*) . وتترك الموضوعات أو

(*) من المعروف أن الشعر البروفنسالي ظهر في جنوب فرنسا وشمال إسبانيا عند نهاية القرن الحادي عشر وخلال القرن الثاني عشر والتأثيرات العربية الإسلامية واضحة في أفكار هذا الشعر وبنيته الموسيقية ، ومعظم الباحثين الأوروبيين يُقرّون بذلك ، وهذا يعني أن العرب لم يقدموا لأوروبا العصور الوسطى علمهم فقط بل قدموا جانباً من تجربتهم الشعرية

الثيمات أثراً كبيراً في الأجناس الأدبية وتمارس بشأنها عمليات (اختطاف) لأنها تبحث عن الجنس الذي يناسبها بشكل أكبر في مرحلة محددة من التطور الاجتماعي .

وبعمل الأدباء أحياناً بتأثير الثيمات[1] على اختطاف الأجناس الأدبية وتحويل مسارها لتناسب أهدافهم كما فعل شكسبير في مجال الشعر (السوناتا) وكما فعل سيرفانتس في مجال الرواية (دون كيهوته) ، كما يعملون على تجاوز القوانين والقواعد الأدبية ، أو على الأقل نقلها من جنس أدبي إلى جنس آخر .

ومن أهم وسائل فك التنميط ، تلك العملية المركبة التي تسمى (إعادة الكتابة re - writing) وبالمعنى الكاثوليكي الدقيق تعنى عملية (إعادة الكتابة) نقل تأثير النص من نطاق إلى آخر وتغيير مركز الثقل في تأثيره ، وهكذا تستمر عملية التغيير وتقويض أعمدة الأنساق الأدبية . ويختلف ذلك من حقل إلى حقل . (فالترجمة) مثلاً هي عملية إعادة كتابة . ليس فقط لأنها تنقل تأثير النص من إطار إلى إطار آخر (لغوي) مختلف ، ولكن أيضاً لأن عمليتي الاختيار والصياغة في الترجمة تحملان علامات تجربة متعمدة في (إعادة الكتابة) . ومن الحقول التي ما زالت عملية إعادة الكتابة فيها محدودة حقل (أدب الأطفال) الذي ما زال يرسف في قيود المفهوم الليليبوتي[2] الذي لم يستطع أن يستغني بعد عن حيلتي (الإبر الصغيرة) و (القبعة الكبيرة) .

ويحاول أدباء معينون أن يقوضوا ، في عملية متعمدة ، الأسس التي تقوم عليها الأنظمة الأدبية ، مثل هاينه (ربما لأنه ولد في هولندا وعاش في ألمانيا) . ولكن هؤلاء الأدباء أنفسهم يتعرضون لعملية اختطاف . فأوروبا الشرقية مثلاً

---

(١) الثيمات : الموضوعات الدارجة في الأدب .

(٢) أي مفهوم (رحلات غليفر) القائمة على مبدأ التصغير والتكبير .

تعمل على فهم هاينة بطريقتها الخاصة ، ويمكن القول أنه يوجد لدينا الآن (هاينه) ألماني ديمقراطي ، ليس بالضرورة مطابقاً لهاينة الذي نعرفه . إن (إعادة كتابة) الأدباء المعروفين عمل تمارسه معظم مناطق العالم ، كما يمارسه نقاد أفراد .

كذلك تتولى النظريات والمذاهب الأدبية عملية إعادة كتابة ، فتحاول أن تلغي ما قبلها أو تستبعده ، وتعمل على (تجميد) فعالية نظام أدبي قائم لصالح نظامها الجديد ، وسكونيته على وجه التحديد .

كذلك تعد عملية (المختارات) خطوة في مجال إعادة الكتابة ، ولهذه (المختارات) عادة تأثيرات مذهلة تفوق كل توقع . كذلك تعمل وسائل الإذاعة والتلفزيون والإعلام بوجه عام على (إعادة كتابة) النصوص ، ومن وسائل السيطرة الأدبية على العصر إعادة كتابة الأدب القديم . وكل أدب لا تعاد كتابته لا يمكن أن يحيا إطلاقاً .

ولكن في الوقت نفسه كلما تطور نمط تعبيري ونما فإنه يتحول إلى مؤسسة ويمنع الأفراد من التفكير الحرّ في إطاره . والمؤسسات ، وأبرز أشكالها الجامعات ، تحافظ على حياة القانون الأدبي وتكبت إبداعات الأفراد وحرياتهم . فمقررات درجات الماجستير والدكتوراه تقرر طرقاً محددة في الفهم وتؤسس تقنيناً أدبياً محدد المعالم . وكذلك الشأن بالنسبة للتراث الذي هو من الناحية العملية مجموعة الآثار الكلاسية التي جرى اختيارها من مجموعة الموروث ، ومن ثم طبعها وتوزيعها و (اعتمادها) .

إن الكتب الجامعية المقررة ، وكتب التراث ، تنتزع عادة من سياقها التاريخي ومعناها الخاص وتعطى معنى جامداً ، وتدخل في بناء النسق الأدبي الذي تقرره المؤسسة .

ومن أشكال عملية (إعادة الكتابة) ما يقوم به شعب معين لفهم تراث شعب آخر . فمثلاً الأدب الألماني لا يعد عظيمًا في عين أصحابه ، بينما أسهم الفرنسيون إسهاماً كبيراً في دراسته . ولكن ما يقدمونه بالطبع هو إعادة كتابة فرنسية للأدب الألماني وهذه وسيلة من وسائل إعادة التأويل .

وهكذا تستمر عملية بناء النسق وعملية تقويضه . هناك دائمًا تأسيس ، وهناك دائمًا تغيير .

ولكن تظل مشكلة الأدب الحقيقية علاقته بالقوة (الخارجة عنه) . إن تغير الأدب بفعل تجربته الداخلية وقانونه الذاتي وبنتيجة العناية الشديدة والدقة والإيضاح والتفحص ، هذا التغيير يضمن الوضع المعاق ، ولكن عمليتي التغيير والتأسيس تخضعان دائمًا لمبدأ القوة المسقط من خارج الأدب .

الخصومة حول حيادية القيمة

في المجتمع والأدب

وكانت كلمة الأستاذ جورج بستراي من الكلمات التي حاولت أن تضع قواعد وأن ترسم خطوطاً عامة ، ولذلك أتت من نحو ما مختلفة عن كلمة لوفيفر . وقد استعرض بستراي استعراضاً مستأنياً موقف الأدباء السابقين في التاريخ الإنساني ، من إنكليز مشاهير وأوروبيين وسواهم ، من قضية القيمة في الأدب وبينّ مدى اتصال أدبهم بالوضع الاجتماعي والشرط الإنساني ، وعلق على كل واحد منهم من خلال ما بدا أنه رؤية جديدة مكثفة لأدبهم . ومما قاله مثلاً عن بلزاك أنه كان أخلاقياً وواقعياً ومصلحاً ، ولكن أدبه يبدو في الوقت نفسه منعتقاً من القيمة value - free وكذلك شأن جورج لوكاتش إذ يلاحظ الإنسان من كثرة محاولاته وأوراق عمله وامتداداته أنه أيضاً لم يكن بعيداً عن موقف الانعتاق من القيمة (المحددة) وعند بستراي أن رامبو هو أوضح . أديب من ناحية حيادية القيمة ، إذ لم يسجل أدبه شبهة أية قيمة .

ومع هذا الاستعراض يقرر بستراي الملاحظات التالية :

ـ كل كلام عن النظرية الأدبية لا بد أن تكون له امتداداته في حقوق العلوم الإنسانية الأخرى .

ـ هناك أساس واضح قبل القرن التاسع عشر لاعتبار الأدب متصلاً بتجربة العلوم الإنسانية (غوتة ومدام دوستال) .

ـ في الحديث عن القيمة ينبغي التفريق بين الحقيقة الاجتماعية الماثلة في النص وبين القيمة الاجتماعية ، وذلك على الرغم من اتصالهما .

ـ حيادية القيمة هي إبعاد القيمة عن المسائل العملية التي تعنى بالجوانب الأخلاقية للموضوعات الأدبية .

ـ علم الاجتماع نشأ وازدهر في أميركا بمعناه الحديث (سوسيولوجيا) ولكن حكومة الولايات المتحدة بعيدة عن مناخ المجتمع والقيمة ، ويقال إنها تنفق سنوياً سبع سنتات فقط على القيم الفنية .

ـ كل الأدبـاء إصلاحيون في قلبهم ونواياهم ، ولا يخلو عمل جيد من نزعـة إلى القيمة . وليكن السؤال الدقيق ينبغي أن يتصل بتحديد الكمية أو المعيار اللازم لوصف عمل أدبي ما بأنه متصل بالمحاكمة الأخلاقية .

ـ والمشكلة الثانية أن الموضوعية ليست هي القيمة الأساسية في الأدب ، وفي العلوم الاجتماعية والإنسانية فأين يكون المعيار . . ؟ .

ـ والأدب الحديث فقد معياره تماماً ، ومشكلته ليست (ما بعد التأويل) كما أرادها أندريه لوفيفر ، ولكنها في (ما قبل التأويل) ، أي في المستند الذي يتكىء عليه هذا الأدب .

فوائد الأدب المقارن في أحكام القيمة

ربما كانت محاضرة هنري رماك Remak أهم محاضرات ملتقى سسكس على الإطلاق . ومن مميزات رماك أنه لا يلف ولا يحوم ولا يجتزىء ، وإنما يدخل دائماً في صلب الموضوع ، وهو من أكبر منظري الأدب المقارن في الدنيا ، وكذلك من أوضحهم منهجاً وموقفاً .

وقد تضمنت محاضرته الخطوط الرئيسية التالية :

ـ أحكام القيمة لدى الأكاديميين تختلف عن أحكام الأخرين ، ليس لأنها أعمق أو أفضل ولكن لأنها منظمة في نسق systematized (وهو المأخذ الذي أخذه لوفيفر على الأكدمة) .

ـ من الضروري تفهم المخاوف التي تمنع الأدب المقارن من الدخول في مشكلة أحكام القيمة .

ـ يحاول الأكاديميون أن يتشبهوا بالعلماء تمسكاً بالموضوعية .

الأدب ليس فناً خالصاً ولا يمكن فصله نهائياً عن أخلاقيته كما هو الشأن بالنسبة للفنون الجميلة . فالمسرحية والرواية النفسية وحتى رواية الشطار ، كلها تحمل أخلاقيتها الخاصة ومن غير الممكن استيعابها دون الدرس الذي تنطوي عليه .

ـ بعد عقدين من السنين انطويا على اهتمام معتدل بالموضوع ، ظهر في الستينات والسبعينات من هذا القرن انتعاش في الانتباه البحثي لهذا الموضوع

(أحكام القيمة) ، ربما كان متصلاً بالأزمة الثقافية لتلك الفترة ذات الحيوية .

ـ معظم الدارسين استعملوا كلمة (تقييم) كمرادف لـ (وصف النصوص) أو للتحليل . وانتزعوا البعد الحكمي من النقد أو قصروه على فورات عرضية .

ـ حين يقيم الدارسون تفريقاً بين التحليل والتقييم ويعترفون بالحاجة إلى أحكام القيمة ، فإنهم نادراً ما يكلفون أنفسهم عناء اقتراح طرق معيارية عقلانية من أجل التوصل إلى أساس بنيوي لأحكام القيمة .

معظم الدارسين يعالجون الموضوع بوجه عام ـ وغالباً بتألق ـ من خلال النظرية العامة ويخفقون ـ كما هو متوقع ـ في مصالحة الواجهات المختلفة للنظرية حول مسألة كهذه شديدة الشمول والتركيب ، وفي التوصل إلى نظرة ميدانية موحدة . وهم يطمئنون أنفسهم بعدم قابلية المشكلة للحل وينتهون بعبارات الاعتذار . وهناك قلة قليلة من الدارسين بدأت ، أو قاربت ، أن تبدأ بالقيام بمحاولة متعمدة لدمج أحكام القيمة بنظرية الأدب المقارن وتطبيقاته .

ومثل هذه البداءة ، وهي مجرد بداءة لا أكثر ، تعرض في هذه المقالة ، من أجل الوصول نهائياً إلى أنموذج من حكم القيمة أكثر شمولية ، وأكثر وروداً ، وأكثر حيوية ، وأقرب إلى الاستنتاج منه إلى الاستقراء ، وذلك من خلال مقارنة محكمة بين النصوص الأدبية المتعلقة بهذا الموضوع من آداب مختلفة ، ومن خلال تقرب يتجاوز ما تتصف به من محدودية أحكام القيمة أو مراميها في وحدة قومية أو عرقية أو دينية خاصة .

وينبغي ألا نتوقع أن يكون مثل هذا الأنموذج أحادي الصيغة . ولكن حتى الأنموذجات التعددية تطور معايير انتقائية يمكن أن تضفي على الجهود التقييمية بعض التماسك والاستمرارية والتسلسل ، والتمييز القيمي .

وبعد هذه الملاحظات وتفصيلاتها يتساءل رماك بالحرف الواحد :

« من الذي سينطق بحكم القيمة ، ومن خلال أية معايير ؟ فكل قطاع من المجتمع سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي أو ديني أيديولوجي ، له سلم قيم ذو خواص أفقية وعمودية ، تدخل عليه تعديلات من خلال سلم قيم فردي ، يجمع بين جوانب منتقاة من تلك القطاعات . والخليط الناتج عن ذلك كله قد يكون متوافقاً أو غير متوافق مع قيم أخرى ملحقة بالموقع الاجتماعي للمشاهد أو المستمع أو القارىء . ومن الصعب تصور قارىء يكون سلم قيمه اجتماعياً أو فردياً بصورة مطلقة . كما يصعب تصور قارىء يكون له سلم قيم منتظم تماماً من الناحية المنطقية . وفي الواقع يكون (التعويض) عادة ناظماً للقيم الفردية والجماعية أكثر أهمية من المنطق أو الانسجام الداخلي » .

ويضيف رماك أن الأدب الحديث ضد التوقعية ، وهو يسعى دائماً إلى التوتر والإدهاش والتنبؤ ، مما يجعله شبه مستعصٍ على أحكام القيمة من فنية أو أخلاقية أو سواها . وهناك شعور بأن أحسن المسرحيات والقصص ألفها كتاب حديثو السن ، لأنها لا تلتمع بدون قوة الحسم ونصاعة اللغة والجرأة على التقرير (كافكا ، همنغواي) ؛ ولكن هل تمثل هذه الأعمال الحقيقة أو الواقع ؟

والمشكلة أن الأكاديميين تركوا أحكام القيمة للنقاد والصحفيين وكانت تلك غلطة كبيرة لأن العمل المهم ، أو الجانب المهم من العمل ، ترك للصحفيين ، الذين يقومون فعلاً بعمل إيجابي للمجتمع ولكنهم يتجهون إلى جمهور معين محدد بعاملي الزمان والمكان ، وكذلك وقتهم محدود من ناحية البحث ، وإمكانات دفاعهم المفصل عن وجهات نظرهم وأحكامهم غير متاحة دائماً . إنهم يقدمون للقارىء والتلميذ أعمالاً تراعي ضرورات المتعة والتسلية .

والقصة تبقى فناً ، ولذلك تخضع نفسها دائماً لأحكام القيمة ، وهي ليست مجرد قطعة للتسلية ، وقد تطورت في الأدب الحديث ، مثلما تطورت قيم أخرى كثيرة . وأن نزعة الحداثية (مودرنزم) قلبت عدة أحكام رأساً على عقب . والجمل التي استخدمت في السابق لهجاء كتّاب بسبب كون كتاباتهم منقطعة أو فوضوية أو غير منطقية تستخدم الآن في القاموس الحداثي من أجل التقريظ .

ولكن يبقى مفتاح جميع المشكلات هو المقارنية أو قابلية المقارنة comparability فمن خلال المقارنة تتوسع المعايير والأذواق وتكتسب المرونة والمصداقية . إن رماك يبدو شديد الحماسة للمقارنية ، وقد كان لي حديث مطول معه بعد محاضرته ، وتبين من مجرى كلامه أنه يزداد دفاعاً عن قابلية المقارنة ويرى فيها حلاً لكثير من مشكلات النقد والبحث الأدبي .

ومما أكده رماك أنه يوجد في حقل الأدب المقارن اليوم ما يمكن أن يكون قوى فائقة (سوبرباورز) وعالم ثالث . وأنه يسعى جهده دائماً لردم الهوة ويوسع أمثلته ودراساته لتشمل آداب العالم الثالث . ويتبع هذه المشكلة في رأيه مشكلة الآداب الكبيرة والآداب الصغيرة وصعوبة التوصل إلى أحكام قيمة مشتركة بينها . وتناول رماك موضوع الترجمة وأثرها في تشكيل أحكام القيمة ، كما عالج مسألة الفردانية أو الذاتانية في تناول الأدب وبين وجوهها المختلفة . وأتى في مقالته بشواهد متنوعة من الآداب الأوروبية وغيرها .

وفي خاتمة المحاضرة أكد هدفه بمنتهى الوضوح :

« إن عقلنة حكم النوعية في دراسة الأدب قد آن أوانها منذ زمن بعيد . وقد سبقنا مؤرخو ونقاد الأدب والموسيقى ، ومنظمو المتاحف والمعارض وحفلات الكونسرت والأوبرا إلى التوصل إلى معايير نوعية أكثر خصوصية

وانسجاماً داخلياً في تقدير الفن مما نفعله في الأدب . إن النقد الأدبي المخلص للنصوص ، إذ يمارس ، يبدو غير متصل بمعايير للتقييم معقولة ، وقصدية ، ومتقنة ، ونسقية ، ومختبرة نصياً . إن كل شيء يفعله التعليم يفترض في النهاية ألا يؤدي فقط إلى تراكم المعرفة ولكن إلى تكوين أحكام قيمة مميزة لدى كل مواطن . ومن هذه الزاوية ، حتى العلوم والعلوم الاجتماعية ذات الطبيعة الكمية والتي هي أكثر موضوعية ، تسعى إلى الهدف النهائي الذي نسعى له . ولكي تحظى بالحد الأعلى من المصداقية لا بد لأنماط القيم الأدبية من ألا تحصر في حدود لغوية أو قومية .

إن (المقارن) في الأدب المقارن يذلل نفسه لمثل هذا الهدف من خلال أبعاده الفراغية والزمنية ذات الأنظمة المتداخلة) .

الكاتبات الأمريكيات السوداوات وإعادة بناء التاريخ الأمريكي

وطرحت الأستاذة ل . بيرد من جامعة متشيغن ، بحماسة متفجرة ، موضوعاً جديداً نسبياً على المستمعين من غير الأمريكيين ، وهويتعلق بالدور الذي تقوم بها الكاتبات السوداوات في تصحيح التاريخ الأمريكي والأدب الأمريكي ، بل طالبت بإعادة النظر في التاريخ المسيحي من خلال إعادة تاريخ الماضي النسائي . وأوضحت هذه الكاتبة الزنجية المتدفقة أن هناك قضية خاصة بالمرأة في المجتمع الأمريكي ، وفي قلب هذه القضية تقع قضية المرأة السوداء ، وقد أتيح لي أن أناقشها في وجود قضية خاصة بالمرأة وعلى هذا المستوى من التحديد والحدة ، وطلبت إليها أن تربط بين وضع المرأة وبين قضية العدالة الاجتماعية في المجتمع الأمريكي ، فكان جوابها التأكيد القاطع بخصوصية قضية المرأة الزنجية . وقد استشهدت بوجه خاص بقضية الاضطهاد الجنسي وانتهاك الحرمة الإنسانية للمرأة بوجه عام وللزنجية بوجه خاص .

وفي بحثها الغني بالشواهد أوضحت بيرد أن بعض الروايات النسائية السوداء في أميركا تدعوإلى نسف البنية الأبوية للمجتمع وتعمل على تقديم بديل خيِّر . وتحاول بيرد أن تعيد فهم روايات نسائية أميركية قديمة مؤكدة أن التاريخ الإنساني كتبته يد بيضاء مذكرة مما غيرً من وقائعه وتفسيراتها .

وتـذكـر بيرد بسـرور أن الحملة في أميركا قد بدأت لإعادة تقييم التاريخ والثقافة برعاية جامعة ييل Yale وبمبادرات إنسانية من شخصيات وجهات مختلفة .

وتؤكد بيرد أن الطريق طويل وصعب ، فهناك مثلاً حوالي أربعين جامعة أمـريكيـة تتضمن منـاهجهـا مقررات تعصبية متحربة ، ويستند موقفها الثقافي إلى تجربـة الـذكـر الأبيض في أمـريكـا وتـدعـو بيرد إلى إعـادة النظر في مناهج الجامعات الأمريكية .

ومما ذكرته هذه الكاتبة الأمريكية السوداء أن الكتابة النسائية أحيت أدب الاعترافات والسيرة الذاتية والرسائل .

وإن تجربـة النسـاء الكتابية تنتزع عادة من سياقها وتقدم بشكل مشوَّه ، ومـع وجـود نصـوص كثيرة من الأدب النسائي الأسود فإن هناك مشكلة في بناء النماذج ، فالأزمـة كامنـة في الأنمـوذج لا في النصـوص من النـاحية الكمية . وفضلاً عن ذلك تحتاج أمريكا إلى تغيير جذري في مفهوم الأنموذج .

ومن الملاحـظ أن نهضـة السـود في أمـريكا بدأت في الستينات ، ولكنْ صاحَبَ ذلك مؤامرة صممت على الأدب النسائي الأسود ، وظهرت دراسات كثـيرة عن أدب النسـاء خلت من أية إشارة إلى أدب النساء . وفي عام ١٩٧٩ ظهـر كتـاب عن رؤ ى النسـاء السـود ، وكـان ذلك بادرة طيبة ، ولكن المؤلفة نفسهـا شكت من سوء تعـامـل الأديبـات معها . وفي الثمانينات (١٩٨١) ظهر كتـاب آخـر في المـوضـوع نفسـه . وبـدا كما لو أن الأفق فتح أمام تجربة الكاتبة السوداء ، وأخذت تسير نحو الاستقلال في الشخصية واستعادة المكانة الطبيعية والكرامة وحرية الإبداع .

وتذكر الكاتبة أنه على الرغم من اضطهاد المرأة السوداء فقد كانت هناك دائماً بعض النقاط المضيئة في الأدب الأمريكي ووجد كتاب شجعان تعرضوا لهذا الموضوع وتبنوا موقفاً إنسانياً من تجربة المرأة السوداء . ومن بين الذين دعوا إلى إعادة النظر في مناهج الجامعات الأمريكية وإلى تصحيح فهم التاريخ الأدبي لأمريكا الروائي الشهير أرنست همنغواي كما دعا إلى إعطاء الكاتبات فرصة للحديث عن أنفسهن أمام الدارسين وأمام الجمهور .

الأثر الثقافي للأدب

حاول الأستاذ أ . موييج من جامعة كرونجن (الدانيمارك) أن يحدد الأثر الثقافي للأدب ، ولكنه بقي في إطار عموميات معروفة متداولة ، ولم يكد يقدم أية فكرة جديدة ومما قاله :

- الأدب يعد استمراراً لكل التقاليد القائمة على الإيمان بوجود السحر والخرافة ، مما يساعدنا على الاستمرار في الحياة وإعطائها معنى خاصاً .

- الأدب لا يتم بدون وسيلة للغة .

- العلم والتكنولوجيا لهما المقام الأول في هرمية المجتمعات .

- الأثر الثقافي للأدب ذو أهمية كبيرة .

- على الأدب أن يرتفع إلى مستوى القوة والعمق ليوازي المستويات الأخرى .

- للكاتب أن يصرح بأنه يؤمن بالسحر والخرافة (ييتس مثلاً) .

- هنا كتاب وشعراء كثير ون استعملوا الحكايات والبنى الخرافية القديمة من أجل الأشكال الحديثة (توماس مان ، جيمس جويس ، ت . س . اليوت ، كافكا ـ الذي أفاد من التراتيل والمرددات الدينية) .

- وهناك أودن الذي تحدث عن الشعر بكونه خارج إطار الأخلاق والمعرفة العلمية ، أي أنه نسقا قائم بنفسه إن شعر (أودن) يمكن أن يستخدم كما

يستخـدم السحـر ، ولا أحـد يستطيـع أن يمنعـه من ذلك . وكتابه (المقالات النقدية) كتاب يخدم الحقيقة الخاصة للشعر . وشعر (أودن) متعلق بالإنسان ومثله ، ولكن هذه الأمور كلها ينظر إليها بوصفها متصلة ببعد خفي خوارقي .

- ريلكـه - وهـو من قمم الأدب الحديث - يبدو الأكثر واقعية ، ولكن مع ذلك نجد عنده معاني رمزية كثيرة .

- إن الشعـر يرفض الإذعـان لطبيعـة الأشيـاء كما هي ، ويحاول أن يفتح الطريق لرؤ ية أخرى تسهم في ثقافتنا .

سقوط الجمال في الأدب الحديث

وقد قدم الدكتور ج . ك . بنرجي من الهند بحثاً طريفاً حاول أن يثبت فيه أن الأدب الحديث يخلو من الجمال . وقد استعرض بنرجي نظريات الجمال المختلفة عبر العصور ، كما درس العناصر المشتركة بينها : الوحدة ، التناسق ، التماسك ، التناظر ، الإشعاع إلخ . وتبين له أن الكتابات الحديثة قد توفر شيئاً من التعليمية أو الأخلاقية ، وقد تتصل بالواقع وهو شرط أساسي لكل أدب ـ ولكنها تخفق في إظهار أية قيمة جمالية ، بل تبدو قبيحة .

وقد دلت المناقشات التي تلت البحث أن جمهور الباحثين لم يصدم لدى سماعه مثل هذه الأحكام ، بل كاد الجميع يوافقون على الحكم العام وإن اعترضوا على منحى البحث وتفصيلاته .

تشيخوف والعصر

• د. ناديا خوست

في نيسان ١٩٠٣ مشى ايفان بونين آخر مرة مع تشيخوف ، في نزهة في الليل . يقول بونين : (كانت الليلة دافئة وصامتة . فيها قمر ساطع وغيوم بيضاء قليلة . سارت بنا العربة على الطريق الأبيض . صمتنا وتأملنا صفحة البحر البراقة . ثم أتت الغابة ورسوم ظلالها الخفيفة . أتى بعدها سواد السرو الممشوق حتى النجوم . تركنا العربة ومشينا تحت السرو محاذين أنقاض قصر ، شاحبة ومزرقة في ضوء القمر . قال تشيخوف وهو يتوقف فجأة :

ـ أتعرف كم سنة سيقرؤني الناس بعد ؟ سبع سنوات . سألت :

ـ لماذا سبع ؟

ـ فلنقل سبع سنوات ونصف !

قلت وأنا أنظر الى وجهه الشاحب في ضوء القمر :

ـ أنت حزين الليلة يا أنطون بافلوفيتش ! لكنه أضاف بلهجة جدية : رغم كل شيء لن يقرأني الناس الا سبع سنوات ، ليس أكثر ، بقي لي في الحياة أقل منها : ست ! .)

هل قال تشيخوف ذلك من التواضع ؟ لان « عدم الرضى على النفس هو أساس كل موهبة حقيقية[1] . أم من عظمة مثله ورأيه في المستقبل ؟

أخطأ تشيخوف في أمرين ! مات بعد سنة تقريبا . ولا يزال يُقرأ منذ موته سنة ١٩٠٤ حتى اليوم . واذا قسنا ماكتبه غوركي عن جنازة تشيخوف بالدراسات التي تنشر اليوم عنه ، لرأينا إشارة الى المسافة التي قطعناها إليه .

كان تشيخوف في مركز اهتمام الأدباء في زمنه . كان سوفورين صاحب مؤسسة النشر الكبرى على صلة به . أحبه تولستوي وغوركي . أحاط به

الممثلون والمخرجون الشباب . قدره زملاؤ ه ، سجلوا ذكرياتهم عنه ، انتبهوا اليـه ، حدسـوا أنـه أسلوب جديـد في الادب العـالمي . تنبأ به غريغوريفتش فكتب اليه وهو في سن الخامسة والستين رسالة يطلب فيها منه أن يحترم موهبته وأن يخبئها لعمل كبير : « مقدر لك ان تكتب أعمالا هامة ، فاترك كل عمل سريع »[٢] . وكان تشيخوف وقتذاك في الخامسة والعشرين .

لكن النقد الليبرالي البورجوازي قبل الثورة لم يفهمه . وما كان ليحيط به . فأكـد باصـرار غيـاب المثـل ، والتشاؤ م في رؤ يته . فقال أحد النقاد : سيموت تشيخوف سكيرا بعد أن يقع في خندق ما . وكتب ليف ليستوف سنة ١٩٠٨ ان تشيخـوف كرر طوال عشـرين سنـة أمـرا واحـدا : (قتل الامل في الناس . . ما عمله تشيخوف يسمى في اللغة العادية جريمة ويستحق أقصى العقاب .)

وكان رأي غوركي في تشيخوف طليعة النقد القادم . فغوركي فهم فيه قيمـة الأحـلام ، ورأى في كل قصـة من قصص تشيخوف حب الحياة . لكننا بفضـل النقـد السـوفييتي فيما بعد . بفضل نموّنا نحن ، أصبحنا قادرين على فهم الكاتب الذي يشبه البحر في البساطة والعمق .

حاول النقـد السـوفييتي ان يبـيّن البعد الاجتماعي في مؤ لفات تشيخوف وان يبيّن دروها الهام في تطور الوعي الاجتماعي الروسي عشية الثورة الاولى في روسيـا . بيّن ان تشيخـوف رسم صور العالم في تعقيده الجديد ، وهوينتبه الى الخطوط الرئيسية والثانوية . تطوّر البحث السوفييتي في تشيخوف حتى ليصلح ان يكون هو نفسه موضوع دراسة تبين نمو تشيخوف في النقد .

هاهـو تشيخـوف بيننـا نضـر ! مع أن عصرنا غير عصره ، وشخصياتنا ومـدننـا غير مدنـة وشخصيـاته . هانحن نقترب منه كل سنة ، فيبدو لنا أكثر وضوحا . من يومنا نستطيع أن نقدر الحنان الذي نظر به الى الانسان ، شعوره بالحلم الـذي لا تطفئـه الهـزيمة ، وتعبيره الملون الشاسع عن الانسان ، دون كلمـة زائـدة ، دون عاطفـة زائدة . ونكاد نجد أسلوبه من طموح عصرنا الى العمق والايجاز الى الاحـاطـة الذكية بحديث الروح الخفي ، تحت الكلمات

الظاهرة ، الى الجمع بين الطريقة العلمية العاقلة في البناء الفني وصياغة اللغة ، وبين الرقة الشفافة التي تنتبه الى اوتار القلب البشري .

كأنما كنا نحتاج اكثر من نصف قرن كي نحيط بالادب الذي أبدعه تشيخوف ! كي نتذوقه ! فنتقدم في علومنا وادبنا وثقافتنا لنصبح اكثر قدرة على فهم الكاتب المرهف العميق . ونرتفع في العلاقة التي تنمو بين الثقافة وبين الانسان ، فنقدر مكانه المتفرد الهام ، ونتبين ما في ابطاله ومسائله ، وأسلوبه وشخصيته ، من قدرة على الحياة المتجددة .

يقترب تشيخوف من عصرنا حيثما شعر الانسان بأن الزمن قيده لا جناحه . حيثما شعر بالحزن على العمر المهدور . فنعود الى الاخوات الثلاث ، والخال فانيا ، والطبيب اوستروف ، الى الرجال والنساء الموهوبين الحساسين الذين لم تدفعهم الحياة الى مركزها ، بل الى اطرافها . ونفهم الاسى في زهر اصابه الصقيع ، ونرى ذلك كالرسالة لمن يتقدم الى الحياة فيما بعد ، كي يتأملها لعله يحقق ما فشلت هي فيه .

تناول تشيخوف تقاليد الديمقراطيين الروس . لكنه تقدم من طرق اخرى جديدة الى التعبير عن الواقع . وأبدع بأسلوبه الخاص أدبا متميزا في زمن عمالقة فنيين . كان تورغينيف يرصف الوصف والتفاصيل . وكان دستويفسكي يبحث عن جوهر الانسان في الازمنة . فأتى تشيخوف وكتب عن الانسان العادي في الحياة العادية . وفتح منطقة مهملة في الادب هي مساحة توافه الحياة . كشف فيها السمات المعبرة عن بنية الحياة العامة والاخلاق الاجتماعية ، وهو ينسج عالم الابطال النفسي وسماتهم السياسية والاجتماعية بتفاصيل قليلة ، وبلغة مركزة . فأبدع من المواقف الثانوية العابرة ، صورة عن العالم في تركيبه الجديد . قال تشيخوف : لابد قبل كل شيء من أن يكون لك اسلوبك ! وها هو يبدع أسلوبه الفني .

الحياة العادية موضوعة . الحياة دون أحداث هامة كبيرة . الناس وهم يأكلون ويشربون . لكن الايقاع يجري في نظام . وتتوضع الأحداث الصغيرة واللوحات والحوار في منطق معين . في محور وبنيان . يبين الكاتب أن الناس

ضحـايـا وأن سبب عجزهم أنهم ليسوا في زمن الحركة والفعل . يصل الابطال بمعاناتهم الى فهم القيود والحدود . أنهم في أسر زمن لم يحن بعد تبديله ، لكنه سيتبـدل . وينفتـح الامـل على المستقبـل كالنـافـذة . ويردد الابطال الجملة التشيخوفية : (بعد مئة سنة ، بعد مئتي سنة) ، إشارة الى أن قيود الزمن لن تفك عنهم ، هم ، لكنها ستفك فيها بعد !

تنـاول تشيخـوف الحياة العادية ، لكنه رصد فيها حركة البنية الاجتماعية . رصد اكسينيا النشيطة الطموحة ، صاحبة معمل القرميد ، التي لا تردّها شفقة عن قتـل الطفـل الـوريث وطـرد العجـوز . لاباخين رجل المال ، رجل الزمن الجـديـد . وطـلائع الثوريين الذين لم يكتملوا بعد . ترفيموف الذي لم تتحقق فيه مثل تشيخوف في الرشاقة والكمال . (يجب أن يكون كل شيء في الانسان جميـلا ، وجهـه ومـلابسـه وروحـه وأفكـاره[٣] .) . انكسـار الغـابات وقص الشجـر ، الـريف المهمـل الأصم . هجـرة الفـلاحـين الى المـدينة . سقوط الارستقـراطيـة ومـا فيهـا من الجـمال والعجـز . يمتلىء الجـو بحـركـة ابطـال ينكسـرون وأبطـال يظهـرون ، وأبطـال يتعثـرون . يهوي الفأس على شجرة الكـرز في مكـان ، ويـتردد في مكان آخر صوت الانسان الذي يردد : بعد مئة سنة ، بعد مئتي سنة !

يمـوت نيقـولاي بعـد أن جرّب العلق والاهمال ، وتـذهب اولغـا الى موسكـو لتعمـل خادمـة هنـاك . الحياة في القرية فقيرة وسخة لا تطاق . لكن المـدينـة التي يعمل فيها الفلاح المهاجر لاتفتح له الذراعين عندما يمرض ، بل تعيده الى ذويه . تمشي اولغا الى موسكو ، تشحذ وهي تكمل طريقها ، ومع ذلـك تحس وهي تمشي مع بنتهـا في الطـريق بالفـرح . لايمكن ان يتـوقف الانسان عن الرغبة في الحياة وعن الحلم !

الـوهم أن نظن تشيخـوف يلمس السطح لانه يتناول الحياة العادية ، أو ان نصفه بالتشاؤم او بالمرح السهل . أبعد من ذلك بكثير ما بناه تشيخوف . فمن حوادث الحيـاة العـاديـة ، ولقـاء النـاس ، والحوار في المخزن والحديقة أو وقت العشـاء ، أقـام تشيخـوف بنيـانـا فنيا ، وأقام من علاقة الانسان بمكان

وطموح ، علاقة انسان بالكون . وذلك سبب من أسباب تجعله معاصرا بيننا بعد كل ما عرفه الناس من الادب العالمي والادب الحديث .

في الثنائيات عنده بطل وبطلة ، رجل وامرأة ، في برهة وداع أو تأمل أو عتاب . نعرفهما من الحوار ، وتبدو لنا العلاقة الشفافة والمكسورة بينهما ، ثم تُنهي ذلك نقطة . لكن الحياة تستمر بعدها دون درب مسدود ، كأن نهاية القصة باب مفتوح على حياة ستتكرر ، رغم تفرّدها ، في الآخرين .

تبكي الخياطة الصغيرة وهي تتحدث مع أحد الباعة في مخزن نوفوتيه . يتقطع الحوار عن أنواع الكلفة والازرار والخيطان بحوار آخر خفي ، عن حب ملتبس منكسر ، وعلاقة أخرى بين الصبية الفقيرة وطالب يغشها . تعلو وتنخفض وتنتشر موجات القلب البشري ، وتنعقد مشكلة إنسانية في الحوار المتقطع السريع . تجلس فتاة أمام طالب الطب وهو يراجع عليها دروسه كأنها هيكل عظمي . ترتجف هي من البرد ، ويسخر هو منها وتسكت من الجوع . تودع امرأة زوجها الذي هجر البيت وكلاهما مضطرب ولكل منهما حزنه وهواه ، الرجل الذي لاتسعه الا البرية ، والمرأة التي تعرف سعة البرية في القرب من رجل في بيت . تتأمل امرأة رجلا غريبا نائما ، كأنها تتأمل العالم المحجوب عنها بالفقر والبعد ، والعاصفة تقرع الجدران وتزيد من البعد ومن الشوق . ويتضح الاشخاص وحالة الروح والزمان والمكان من الحوار والحلم !

نتبين اليوم والعيون الرحيمة والفاصحة التي نظر بها تشيخوف الى الواقع ولمس بها حركة الروح ، وسمع بها النأمة في العلاقات الانسانية والاجتماعية . نتبين كيف فتح بموضوعات بسيطة أبعادا في الحياة ، وكشف في فؤاد الانسان أوتارا كانت غائبة عنه .

الحياة العادية هي حقا مادة تشيخوف . لكن موضوعة نسيج النفس الخفي ورفيفها الحميم . ومسائل تشيخوف مسائل كبرى ، اكثر سعة من العصر . موهبته أنه جمع الجمع الصعب بين الاحاطة بخفقة الروح الناعمة وبين الاحاطة بمسائل العصر .

يقف أبطاله أمام ما يزال في عصرنا موضوع التأمل : مسؤولية الإنسان

عما حوله من خطأ ، ضرورة الرؤية والافكار الرئيسية والمواقف التي تنظم نشاط الانسان .

عندما نمشي وراء زينايدا وأرلوف والرجل المجهول ، في قصة رجل مجهول نمشي في دروب العلاقة الانسانية الحميمة ، ونحن نمشي في العلاقات الاجتماعية ، ونقف في مسألة رئيسية متنوعة الابعاد .

لكننا كي نفهم بطله الوحيد المكسور ، يجب ان نتبين انه لا يقدس تلك الوحدة ، بل يكشف بها وضعا وعلاقات . فالفشل والوحدة للحساس المرهف ، لا للشرير ، للفقراء ، للاخوات الثلاث ، لاوستروف ، لفانيا ، لا لزوجة الاخ السوقية في الاخوات الثلاث .

هزيمة الابطال في صالحهم . فغربتهم عن زمن سيىء هي من الرغبة في انتسابهم الى زمن جديد . وهي إشارة الى سمة المجموعة الاجتماعية التي ينتسبون الى قدرها والى تميزهم بالوعي .

عندما يشعر الطبيب راغين ، بطل « المهجع رقم ٦ » ، بأن الرجل الذكي الوحيد في مدينته هو المجنون السجين في مستشفاه ، تبدأ غربة محيطه عنه . وتكتمل هزيمته عندما يكتمل وعيه ما حوله من ألم وكذب .

يحب راغين النظافة والعقل . ولكن ليس له من الايمان وقوة الشخصية ما يكفي كي يفرضها حوله . يقدّم له حساب مزيف فيوقع عليه وهو يحمر من الخجل . يشكو له المرضى الجوع وسوء المعاملة في المستشفى ، فيضطرب كأنه هو المذنب . لكنه يترك مرضاه ضحايا للموظفين السارقين . مثل أم العروس التي تبكي على أبطال الروايات وتترك خدمها ينامون على الارض . ويتغاضى عن النفاق والغش حتى يصبح هو نفسه ضحية .

يتناول تشيخوف هنا مسألة أخلاقية وانسانية واجتماعية . يبين مسؤولية الانسان ومكانه في مقاومة الشر . هل هذا موضوع قديم ؟ بل معاصر . رأي في كل من يغضّ الطرف عن الظلم ويفلسف عجز الانسان أمامه . لذلك تبدو لنا القصة أبعد من صورة محدودة بزمن ، بما فيها من موقف أخلاقي وانساني من معاناة البشر ، ودعوة واضحة عاقلة ، الى حركة الانسان ضد الظلم ، كي

يجعل المكان الذي يعمل فيه متحضرا ، نظيفا . (لابد أن هؤلاء الناس الذين يبدون في ضوء القمر كالظلال السوداء ، قد عانوا من مثل هذا الالم بالضبط ، سنوات ، من يوم الى يوم . فكيف حدث أنه في امتداد أكثر من عشرين سنة ، لم يعرف ذلك ، ولم يرد أن يعرفه ؟)

وراء الانكسار أو الفشل الذي يعاني منه أبطال تشيخوف ، نستطيع ان نرى لوحة العلاقات العامة التي أحاط بها نظره ، ميزان العلاقات الطبقية الذي رآه في زمنه . ونلمح هنا سعة رؤيته ، وواقعيته ، من الناجح ومن الفاشل هناك ؟؟

تتحرك الشخصية في القدر الاجتماعي . تنتسب الى مداها الطبقي الاجتماعي . لا تهرب منه ، ولا تتفاداه . هناك ، النجاح من سمات طفيلية فيها نوع من الذكاء ، والدماثة ، والزيف ، تتجمع كالعلق على عمل الآخرين : البروفيسور في الخال فانيا . ناتاشا في الاخوات الثلاث . لكن العلاقات التي تستند اليها هذه الشخصيات ، تنسجها شخصيات أخرى نشيطة ، ذكية ، ناضجة ، مكتملة ، لانها في منطق الزمن وفي يدها خيوطه .

أمام هذه الشخصيات الناجحة ، شخصيات ناضجة لكنها مكسورة ، وأمامها الثوري الذي لم يكتمل بعد . لازال تعبيرا فكريا عاما ، شرعيته بتوجهه وطموحه ، لا بكفاءته . لازال طالبا أمام طبقات عريقة سبقته . ما ما أبدع ملاحظة تشيخوف ذات المدى عن ترفيموف عندما يوقفه امام رانيفسكايا التي تختزن ما في طبقها من معرفة الحياة ومن الدنيوية ، ومافي عمرها من نضج ! يقول لها : (نحن أعلى من الحب) . فترد في سخرية : (أما أنا فأدنى من الحب !) .

في العلاقات التي أحاط بها تشيخوف مجموعات متفاوتة الأثر والقوة ، متنوعة المصير . ترفيموف الشاب الحالم بالرحيل من الواقع الى بستان الكرز الآخر العام . رانيفسكايا المهاجرة من الواقع ، رغم انها تتذوق شجرة وزهرة . ولاباخين الذي يتقدم في خطوات ثابتة الى زمنه . ويدل المرأة الى طريق الخلاص اذا دخلت منطق الزمن الجديد ، منطقه . وكأن وراء العلاقة

الشخصية ، ايضا ، علاقة بين طبقتين ترث إحداهما الاخرى ، لكنهما دون تناقض جذري .

يوقفنا هذا الصدق الفني أمام واقعية تشيخوف ورؤيته الفنية في دهشة وإعجاب بالاحاطة الواسعة ، وبالتعبير الحي الدقيق ، وبالموضوعية الفنية التي لونت الشخصيات .

يقول غوركي : « تكمن القوة الهائلة في موهبة تشيخوف ، تحديدا ، في أنه لا يخترع شيئا » . ويقول تشيخوف : « لا يمكن ان يسمى الادب الفني كذلك ، الا بمقدار ما يرسم الحياة كما هي في الواقع . فهدفه الوحيد الحقيقة المطلقة والصادقة » .

كيف تبدو هذه الواقعية ، كيف يراها ؟ عندما حضر تشيخوف في ايلول سنة ١٨٩٨ بروفات « النورس » في مسرح الفن ، بشره أحد الممثلين بأنه سيسمع في المسرح نقيق الضفادع ونباح الكلاب . فسأله تشيخوف قلقا : ولم ذلك ؟ اجابه الممثل : ذلك يعبر عن الواقع . ضحك تشيخوف وقال : « المسرح هو الفن . هناك لوحة رسمها كرامسكوي ، لوحة هامة في زمنها ، رسمت فيها الوجوه بشكل رائع . ماذا يحدث اذا قطع أنف احد الوجوه فيها ، ووضع بدلا منه أنف حقيقي من لحم وعظم ؟ سيكون الانف حقيقيا تماما ، لكن اللوحة ستشوه » .

يَعبرُ الواقع قوانين الفن العامة ، يعبرُ قوانين الفنان ، فيرتبه هو . يخترقه هو . يسمع هو صوته ، ويؤديه بصوته . ويختار هو طريق العبور المعقدة المركبة ، من الحياة الى صورتها . « لا اعرف الكتاب الا من ذكرياتي . لا استطيع أبدا أن أنقل من الطبيعة مباشرة . أحتاج أن تصفّي ذاكرتي الموضوع الذي فيها ، فلا يبقى في قعر المصفاة الا ما هو هام ونموذجي » .[٤]

مبدأ تشيخوف الفني : على الكاتب ان يعرض المسألة في صدق :

(الفنان يرصد ، ينتقي ، يخمن ، يركب . تفترض هذه العمليات كلها في أساسها مشكلة أولية . اذا لم يطرح الفنان لنفسه منذ البداية أية مسألة ، لن يكون أمامه ما يخمنه أو ما يختاره . . . اذا أنكرنا في عملية الابداع

كل مسألــة وكـل توجـه محدد ، لوجب أن نعـترف بأن الفنـان يبـدع دون أي قصد ، دون أية خطة محددة ، بل تحت تأثير عاطفة بسيطة . لذلك اذا تبجح كاتب أمـامنـا بأنـه كتب قصـة تحت تأثـير الايحـاء ، دون أي هدف لوصفتـه بالجنـون . . أنت تخلط بين مفهـومين : ان تجد حلا لمشكلة ، وأن تطرح هذه المسألـة بشكـل صحيـح . الامـر الثـاني فقـط ملزم للفنـان . لا تحل في آنـا كارينينـا ، أو في يفغيني أنيغـين أية مسألة . لكن هذين العملين يرضيانك مع ذلك ، لان المسائل كلها مطروحة فيها بشكل صحيح)[٥] .

في واقعيـة تشيخـوف ، في موضوعيته ، نميز بين أمرين : ان تشيخوف تعـاطف مع الابطـال الـذين ينكسـرون في واقـع يعجـزون عن فكّـه ، لكن أحـلامهم تخفق فوق أرض الهـزيمـة فيـه . وأنـه لا يبدي التعاطف مع أبطاله الـذين يسقطـون لانهم سكتـوا على ما يحيط بهم من ظلم وبـرروا لانفسهم ذلك . فالموضوعية تجعله يقدم ألوان البطل كلها ، وينسج صفاته ، في عدالة الكـاتب . لكنهـا ليست الحيـاد بين الخـير والشر ، بين المضطهـد والظـالم . فتشيخـوف في مؤلفـاتـه لم يكن أبدا حياديا ، وقد رأينا في « المهجع رقم ٦ » ، والكـاتب ينسـج شخصيـة راغـين في جمل هادئة ، في تفاصيل مختارة ، موقف الكاتب وتحريضه .

قال تشيخـوف للنـاس في قصصـه : حيـاتكم سيئة أيها السادة ! ودفع اجيـالا من القـراء من خلال الحـزن على الابطـال والشعـور بأحـلامهم وبطموحم ، الى التعاطف مع ضرورة ثورية : ان تتبدل الحياة .

بل نرى ان تشيخـوف صحـح مفهـوما كثيرا ما نغفله اليوم ، أن الدعوة الى التقـدم لا يمكن أن تكـون دون العطف على الانسان ، أو دون الشفافية والشاعرية والحلم . أنها ليست الكلمات الضخمة او الرايات المزقزقة ، بل هي من الـرقـة ومن الحب ، وهي دعـوة الى زرع الشجـر وتجميل الارض والشعور بالحياة الثمينة ، ورفض السوقية والتسلط . هي دعوة جمالية أخلاقية .

يحقق تشيخـوف ما يغيب احيـانـا عن السياسيين المعاصرين ، إذ يقدم ضرورة الغـربـة عن الحـاضـر ، انتماء الى المستقبل ، في موقف انساني ، وهو

يرصد ذلك في الروح ، فنشعر به قريبا منا ، أكثر قربا من المعاصرين . حيثما انعقد في الانسان في نسيج واحد الحلم والحزن . الشعور في حرارة بجمال الكون ، والشعور في أسى بالغربة عنه .

أبدع تشيخوف ثورة في الاسلوب . كتب ببساطة واختصار « الايجاز أخو الموهبة » بكلمات بسيطة قدم الطباع الانسانية . جعل لكل كلمة دورا هاما في بناء الموضوع وفي رسم الشخصية كتب الى افيلوفا : « يجب ان تُبنى الجملة . فن الكاتب كله هناك » . يجب ان تكون اللغة بسيطة وأنيقة دون كلمة غريبة . رسم تشيخوف طبيعة متنوعة بجمل مقتضبة مركزة . كتب المقدمة في دقّة . جعل النهاية كالنافذة المفتوحة على مدى . تميز بالانتباه الى تواتر الصمت والكلمات . تميز باختيار التفاصيل .

يقول : « ستحصل على ليلة مقمرة اذا كتبت ان شظية من قارورة مكسورة تتلألأ على سد الطاحون مثل نجمة صغيرة براقة ، وان ظلا أسود ، ظل كلب او ذئب ، يمر متدحرجا كالكرة »(٦) .

كتب تشيخوف الى غوركي سنة ١٩٠٢ : « لايمكن الوصول الى اللون والتعبير في وصف الطبيعة الا بالبساطة ، بجمل بسيطة مثل غربت الشمس ، هبط المساء ، بدأ المطر يهطل . . » .

« يجب ان يكون وصف الطبيعة مختصرا جدا ومبررا ، يجب نَظْم التفاصيل كي تكون لدينا لوحة اذا أغلقنا الكتاب » .

« يكفي تفصيل واحد : يجب الا ننسى ان التفاصيل ولو كانت طريفة ، تتعب الانتباه » .

في الدراما تناول تشيخوف الحياة العادية ايضا ، لا الحدث الاستثنائي ، ونسجها من المشاهد اليومية في بيت ريفي ، في ارض ستباع ، في لقاء اسرة بضيوفها . بدل تشيخوف موضوع الدراما ومسارها . بنى المشاهد على سكون الابطال ، على غياب المغامرات ، على حركة العواطف .

يأكل الناس ويشربون في دراما تشيخوف ، وخلال ذلك تنعقد أحلامهم وتجري حياتهم . في الظاهر يبدو الابطال ساكنين وتجري حياتهم

الخارجية في بطء . لكن حركة العواطف تظهر وراء ذلك ، وتتابع أوضاع النفس ويتعاظم التوتر ، وتنعقد عقد غير مرئية ، وتنكشف حياة الروح .

ينتقد تشيخوف التركيز الدرامي نفسه . فيرفض مفهوم البطولة : « لماذا يجب ان يتمركز البطل حول هوى واحد فقط ، وعاطفة واحدة ؟ ولا يعرض فقط كائن ذكي بدرجات متفاوتة من المشاعر كلها والعواطف كلها ؟ » .

وفي الدراما ايضا يضبط تشيخوف العواطف . يكتب لاولغا كنيبر التي تمثل في مسرحيته : « انتبهي ، لاتجعلي سحنتك حزينة في اي موضع . كوني متجهمة ، نعم ، لا حزينة . فالأشخاص الذين يحملون منذ زمن طويل حزنا ألفوه ، يصفّرون من وقت الى آخر ، ويبقون حالمين . لذلك اتبعي أفكارك على المسرح خلال الحوار نفسه »[٧] . وكتب اليها : « يجب ان يكون التعبير عن المعاناة كما تظهر في الحياة ، أي دون حركات الايدي والاقدام ، بل بنبرة بسيطة ، بنظرة ، لا حركات بل رشاقة . يجب ان يكون التعبير برهافة عن الحركات النفسية الخاصة في المثقفين »[٨] .

أسلوب تشيخوف في مسرحه ، من البنية العامة في رؤ يته الفنية الفكرية حيث تبحث الوسيلة الفنية عما يجسد الرؤ ية ويثبتها . وتركب ما فهمه في الواقع وفي الطباع . فتتقدم الشاعرية والغنائية والكلمة والصمت ، والموسيقى التي تتبين بها حركة القلب ، فتنتشر مدى من حياة بسيطة ، وتكشف الموضوع الدرامي وتؤ كده ، تكشف معاناة الابطال وأفكارهم وتعاطف الكاتب معهم .

يروي ايفان بونين عن تشيخوف ما يلي : « يقول تولستوي إن الكاتب لايحتاج غير ثلاثة أقدام من الارض . خطأ ! فالموتى هم الذين لا يحتاجون غير ثلاثة أقدام من الارض ، أما الحي ، وخاصة الكاتب ، فيحتاج الكرة الارضية كلها » . بهذا الطموح الشفاف الى الحياة تنبض شخصيات تشيخوف ، ويرفرف حلمها على ارضها المهزومة . بهذا الشعور بالمسؤولية عن الشجر والحياة والثقافة تأتي الينا . ويا عجبا ! نرى طموحها الى الارض

والحياة يتسع كلما ضاقت حياتها ، كلما حكمتها شروطها ، ونتناول منها نظرتها التي تخرق الاسوار ، وتنتشر خارج مكانها المجدد لتقول رأيها في الحياة وتحكم عليها .

تشيخوف في عصرنا من المعلمين المؤثرين . لكن في تشيخوف قيمة أخرى لنا نحن في الشرق ، فوق كل ما لعصرنا فيه . عندما نعيد قراءته نفهم لماذا رسم الفنانون الافريقيون المسيح في لون البشرة الافريقية ، ولماذا رسمه أحد رسامينا العرب ، وعلى رأسه كوفية . كانوا يحتاجون أن يروه من مكانهم الخاص ، وان يحملوه اليه . هكذا نحن ، عندما نتأمل الطبيب اوستروف بطل تشيخوف المحبوب ، نراه يعبّر عن كثير من معاصرينا الذين يهرمون ويذبلون وهم بعد في الاربعين . ونفهم فهما خاصا كلمة تشيخوف عن اوستروف : « يصعب على من يعمل ويناضل من يوم الى يوم ان يحفظ نفسه حتى الاربعين نظيفاً ويقظاً»[٩] . نتأمل فانيا واوستروف ، المثقفين الوحيدين في البلدة ، اللذين يُقبران في ريف أصم . ونراهما من معاصرينا الذين لايجدون مكانهم المناسب فيكسرهم الزمن . نكاد نظن أوستروف الذي يحب الشجر ويزرعه ويحصيه ويحزن عليه حيث يقطع ، مواطنا بيننا ، يحصي ما يقطع من شجر الزيتون وما يقص من شجر الغوطة اليوم .

« يمكن ان أفهم ان يقطع الشجر من الحاجة . ولكن لماذا نهدره ؟ تسقط الغابات الروسية تحت الفأس . تقتل مليارات الاشجار ، وتفرغ مساكن الوحوش والطيور . تجف الانهار وتغور ، وتزول بلا رجعة المناظر الرائعة . . . »[١٠] .

في منطقتنا وفي عصرنا ، نرى تشيخوف رؤية جديدة . ويدهشنا بما أحسه من الغيرة على البيئة وضرورة حمايتها ، في ذلك الزمن التي لم تلوّث فيه بعد مدنها ، ولم ينكسر بعد التوازن الطبيعي فيها ، ولم تنقرض بعد فيه حيواناتها وطيورها . ويتقدمنا تشيخوف وهو يضع في بنائه الفني ذلك التناسق بين البيئة وبين الانسان ، جزءاً من الحلم الانساني ، نغمة دائمة ومعيارا ، ويجعل الشعور بها من ملامح البطل المحبوب ، ومناخاً يظهر فيه الشفافية

والـرقـة : « حين أمرّ بغابات الفلاحين التي أنقذتها من القطع ، أوحين سمع حفيف اشجار غابتي الفتية ، التي زرعتها بيدي ، أدرك أني أسيطر الى حد ما على المناخ . وان الانسـان إذا أصبح سعيدا بعد ألف سنة فسأكون أنا أيضا الى حد ما في ذلـك السبب . عنـدمـا أغـرس شجرة بتولا ثم أرى كيف تخضر وتهتز في الريح ، يملأ روحي الاعتزاز »(١١) .

ينتقي تشيخـوف تفـاصيله بانتبـاه . وليس صدفـة ان يحب اوسـتروف الاشجـار . وأن تبـدأ ناتـاشـا انتصارها السوقي على الاخوات الثلاث بقطع الشجـر . وان يقـول توزنبـاخ : « أيـة أشجار جميلة ، وفي الحقيقة ، أية حياة جميلة يجب أن تكون الى جانبها » .

هذه القيم في شخصيـة تشيخـوف وفي أدبـه ، تمسّ عصرنا الذي يهدده التلوث والخطر النووي . ويتناول منطقتنا التي يجتاحها مخربو المساحة الخضراء وتجار البناء . حتى لنكاد نستنجد بتشيخوف لنؤكد أن مسؤولية الانسان تحيط بالبيئـة التي يعيش فيهـا لا بالعلاقات الاجتماعية فقط . ونؤكد بالقيمة الأدبية الفنية ، ضرورة يجب ان ننتبه اليها في الحياة .

يروي ألكسندر كوبرين حديث تشيخوف : « أترى ؟ انا الذي زرعت هنا كل شجرة ، لذلك هي عزيزة عليّ . لكن الهام ليس هذا ، بل انه قبلي لم تكن هنـا غير أرض جرداء وحفـر لا فائـدة منهـا ، مملوءة بالحصى والاشـواك البـريـة . ثم أتيت وحـولت هذه البقعـة الضـائعة الى مكان حضارة وجمال . أتعـرف ؟ في ثلاث مئـة او اربـع مئـة سنـة ستتحـول الارض كلها الى حديقة مزهرة . وستكون الحياة عندئذ بشكل مذهل ، خفيفة وسهلة » .

تروي الشـاعـرة تاتيـانـا شيبيكينـا كوبـرنيـك التي أمضت عطلتها سنة ١٨٩٣ عند تشيخوف في مليخوفا : « في عائلة تشيخوف كلها صفة مشتركة : تطيعهم النبـاتـات والازهـار . كان انطـون بافلوفيتش يقـول : اذا زرعت عصـاة ، نبتت ! » تقـول عنه ، كان بستانياً متحمساً . كان يزهوبزهر التفاح والكرز ، وتمتلىء عيناه بالفرح والحنان عندما يتأمل تلك الاشجار . عندما كنا نجلس على مقعده الطين المفضل ، أمام مدخل ارضه ، الذي يواجه الحقول

والبسـاتـين ، كانت عينـاه تفقدان حزنها المعتاد وتصبحان صافيتين هادئتين ! ونراه يوصي اخته في احدى رسائله بألاّ تجور على الورد في التقليم ، فلا تقص الا الميت من الاغصان .

من طرق متنوعة يأتي تشيخوف الى عصرنا . إحداها غيرته على البيئة وعلى لون الارض . والأخـرى قيمـة العمـل التي تجعله معـاصـراً مركـزياً في منطقتنـا . شعـوره بضـرورتـه ، شوق بطله الحسـاس الى أن يكـون العمـل شاعـريـاً مربـوطـاً بهدف عظيم . « أحتقر الكسل كما أحتقر الضعف . . كي تعيش جيداً ، إنسانا يستحق هذا الاسم ، يجب ان تعمل ، ان تعمل بحب وايمان »[١٢] « لايمكن ان تكون الحياة دون عمل ، شريفة »[١٣] .

ومـا أقـرب تشيخـوف منـا عندما يتحدث عن معاصريه ، فيدين فيهم الرضى على النفس والكسل : يمضي المهندس بقية حياته وهويلعب الورق بعـد ان يكـون قد بنى بناءين . . ويتوقف الممثل عن حفظ أدواره ويرى نفسه عبقـريـاً بعـد ان ينجح في دورين أو أكثر . . يكثـر النـاس عنـدنا من الاكل والشـرب . ينـامون في النهار ويشخرون . ويتزوجون طلبا للنظام في بيوتهم . ويتخذون عشيقة من الأبهة الاجتماعية .

ويقـول عن معـاصـريه ايضا : تعودنا أن نعيش على الامل بطقس جيد ، بمحصول جيد ، بقصة حب جميلة ، بأن نصبح أغنياء . لكنني لم ألاحظ ان احـداً يأمـل بأن يصبـح أكثر عقلا وحكمة . نقول ستتحسن الحال تحت حكم قيصـر جديـد ، ولكن لا أحـد منـا يحاول ان يجعـل تلك الحـال الافضل تأتي غداً . . تسير الحياة على هواها كل يوم ، ويصبح النـاس أكثر غباء وأكثر بعداً عن الحياة .

نعم ، ما أصـدق كلمـة غوركي عن تشيخـوف : لم يفهم أحـد أهميـة العمل أساساً للحضارة كما فهم ذلك تشيخوف . كان يشعر بها في الاشياء من جهد . كان يحب ان يبني وان يزرع احدائق . كان يحس بشـاعـريـة العمل ويقـول : لو استطـاع كل انسـان في العالم ان يعمل في أرضه ما هو قادر عليه ، فكم يصبح العالم جميلا !

في العمل الادبي ، كان تشيخوف كادحا نشيطا دؤوباً . ينحت لغته وجملته . يصحح قصصه . يضبطها كلما جمعا في كتاب . وليس الجديد الذي أتى به في الايجاز والبساطة ، وفي اختيار التفصيل ، وفي اللغة ، ورسم الخطوط الرئيسية والثانوية ، سوى ثمرة عمل مستمر وضبط شديد في الجملة وفي التعبير .

في حياته الشخصية اليومية ، حقق تشيخوف ذلك المبدأ . كان البستاني النشيط والطبيب الذي يتطوع لردّ جائحة الكوليرا ، والباحث الذي كتب عشرة آلاف استمارة عن المنفيين في سيبيريا . لم يشفع جمال ميزينوفا لها عنده . ونلمح في العلاقة المعقدة بينهما ، ان مما كان يبعدها عنه كسلها وتقلّبها . وان مما شدّه الى اولغا كنيبر ، فيما بعد ، عملها ، مثابرتها ، وموهبتها . يقول في رسالة الى ميزينوفا : « يسكنك ياليكا تمساح كبير ، وأحسن في النتيجة لاني أصغي الى حسّي السليم لا الى قلبي الذي عضضته »[١٤] . « مرة اخرى لاتزعجيني بكسلك . وأرجوك الا تحاولي ان تجدي العذر لنفسك ، فحيث يكون هناك عمل عاجل ، ويكون هناك وعد ـ لا أقبل أي مبرر أو أي عذر . لا أقبل ذلك ولا أفهمه . لكني أنتظرك وأحلم بمجيئك كما يحلم بدوي بالماء في الصحراء »[١٥] .

هذه القيم التي تقرّب تشيخوف من عصرنا ، أتته هي نفسها ، بالعمل والجهد . تشيخوف من الكتاب النادرين الذين يحققون التوافق بين ما يطلبونه في أدبهم من الرشاقة والكمال ، وبين ما يطلبونه منها في أنفسهم . كان ما حوله من البؤس والحاجة والفقر شروطاً تكسر الصبي الغضّ وتؤهله للمذلة او التوحش . كانت الجرائد التي كتب فيها تؤهله لسوقية أدبية . لكنه كان الرجل الذي يضع لنفسه الضوابط ويعي ان ما فيه ليس دم العبد بل دم الانسان . لم يجد الحياة الصعبة عذراً كي يرخي نزواته ويطلق نفسه على هواها . يؤكد في رسالة الى اولغا كنيبر انه ليس كما هو الا لان الرجل المحترم يجب الا يطلق نفسه على هواها . كانت صورة الانسان عظيمة عنده . يجب ان يكون كل ما في الانسان جميلاً ، الوجه ، الملابس ، الروح والافكار . وكان يسعى هو

نفسه الى تلك الصورة . ولنتذكر ما طلبه من أخيه : لا تشعر بوضاعتك امام الناس ، بل أمام الجمال .

يتحرك تشيخوف أبداً نحو الكمال . كأنه يسعى الى الرشاقة القصوى في الحياة وفي الفن . كل مافي شخصيته وما في كتابته يشير الى البحث الدائب عن الكمال الانساني وعن الرشاقة التي تضبط العواطف واللغة والحركة والتعبير . الى هذا المثل الرفيع يشتاق أبطاله ، ويسعى هو . فنجد التناسق بين شخصيته وبين مؤلفاته ، بين ما يؤمن به ، وبين ما يكتبه . ونراه كما رآه تولستوي : « يا له من رجل جذاب مدهش متواضع صامت مثل فتاة . باختصار ، مدهش ! » وكما رآه غوركي : « كانت عيناه جميلتين جداً عندما يضحك ، كان فيهما لطف أنثوي رقيق حنون . كانت ضحكته دون ضجة ، من روحه » .

هل يؤلمنا اننا بعد نصف قرن مرّ منذ نبوءة تشيخوف عن الارض المزهرة ، لانزال نرى السوقية الناجحة ، والانسان الذي يذوي في أسر مكان لا يناسبه ، والشجر الذي يتكسر ؟ بل نتبين ان الاحلام التي عبّرت عنها شخصياته ما تزال تخفق فوق الارض التي ينهزم فيها الانسان ، وان الشرّ غير قادر على أن ينتزع من الانسان الهوى والحلم !

***

بحثتُ في بادن فيلر عن اثر تشيخوف . كانت البلدة الصغيرة جبلية ، خضراء ، جميلة ، غنية ، كما وصفها تشيخوف . لم يكن هناك . لكن خيل إلي أن فيها رقته وشعره . وربما بدا لي هناك ان ادب تشيخوف مثله ، لا يأتي اليك بين طبول تقرع ، ويافطات تُرفع . فأنت تدخل عالم تشيخوف خطوة ، خطوة ، في هدوء . لا تضيع في منعطف ، ولا تسقط في حفرة . بل تكتشف نفسك وأنت تكتشفه . يصبح تشيخوف بين أصدقائك ، الرفيق الحميم . وتصبح المقيم الدائم عنده . لكنك فيما بعد تكتشف أيضا ان ذلك لم يكن

فَتْحك ، او اكتشافك المبتكر . تشيخوف لآخرين ايضا الصديق الحميم . وفيه لهم ما رأيته انت . تسمع ما يقولون عنه كأنك تسمع صوتك .

قال تشيخوف ، سيقرؤ ني الناس سبع سنوات ؟ ها هو يسافر مع رواد الفضاء . يستنجد رائد الفضاء السوفييتي فيتالي سيفاستيانوف ، به في الوحدة الكونية ، فيأتيه مع رائحة الارض : « حان وقت النوم . أمام عينيك منظر سطح الارض الذي اصبحت تعرفه عن ظهر قلب بعد عدة ايام من الطيران . تستلقي بعد ان تثبّت نفسك جيدا في كيس النوم ، كيلا تجد نفسك مستيقظاً طائراً في حالة انعدام الوزن . في اوقات كهذه ، تتذكر بيتك وينضغط قلبك ، ويبدو لك ان جميع الناس على الارض ، المفصولون عنك بصمت الهوة الغامض الملتهب ، قريبين وعزيزين ، حتى ليبدو وجودك نفسه ، وحياتك غير واقعيين .

في هذه اللحظات التي تسبق النوم ، كانت الرغبة تأتيني في أن أمسك بكتاب نصف ساعة على الاقل ، كي أسلو قليلا الامور اليومية الفضائية وأجد نفسي كأني في بيتي . عندئذ يأتي تشيخوف ويصبح ايضا لي من الاحجيات الكونية . » .

نعم ! يصل تشيخوف معنا الى الفضاء ، وقد يرافقنا في رحلتنا الى الكواكب البعيدة .

الهوامش

١ - توماس مان ، عن تشيخوف .

٢ - رسالة غريغوريفتش الى تشيخوف سنة ١٨٨٦ .

٣ - الخال فانيا .

٤ - رسالة الى سوفورين سنة ١٨٩١ .

٥ - رسالة الى سوفورين ١٨٨٨ .

٦ - رسالة الى الكسندر تشيخوف ١٨٨٦ .

٧ - رسالة الى اولغا كنيبر ، كانون الثاني ١٩٠١ .

٨ - رسالة الى اولغا كنيبر ، كانون الثاني ١٩٠٠ .

٩ - الخال فانيا .

١٠ - الخال فانيا .

١١ - الخال فانيا .

١٢ - رسالة الى سوفورين سنة ١٨٨٩ .

١٣ - الخال فانيا .

١٤ - رسالة الى ميزينوفا ، حزيران ١٨٩٢ .

١٥ - رسالة الى ميزينوفا ، تموز ١٨٩٢ .

١٦ - رسالة الى ميخائيل تشيخوف ١٨٧٩ : (هناك شيء لايعجبني في رسالتك . لماذا تسمي نفسك « أخوك الصغير الصفر عديم الاهمية ؟ » أتعرف أين تشعر بأهميتك وصغارك ؟ أمام الآلهة ، وربما أمام الروح والجمال والطبيعة ، وليس أمام الناس ، مطلقا . أمام الناس يجب ان تعي كرامتك .)

١٧ - جاء في رسالة تاتانيا تولستايا الى تشيخوف في ٣٠ آذار ١٨٩٩ مايلي : (قصتك « العزيزة » مدهشة . قرأها ابي بصوت عال على اربع أمسيات متتالية ، وهو يؤكد أنه أصبح أكثر ذكاء بعد أن قرأها . . . ما يملؤني دائما بالدهشة ان كاتبا - رجلا استطاع ان يخترق جيدا روح المرأة) .

١٧ - يقول فائز أحمد فائز : (في تشيخوف شاعرية الفن في تحويل نثر الحياة الانسانية اليومية الى صور أنيقة ، والتعاطف مع المعاناة والحزن والألم وخيبة النفوس الحساسة .) .

١٧ - يقول سير ساتو عن تشيخوف : (انه لاينظر الى اولئك الاشخاص بعيون كارهة أو باردة . انه حنون عليهم ، يدافع عنهم . . . الرقة هي سمة تشيخوف التي تأسر القراء اليابانيين .) .

تشيخوف يحدّثني بصَوت منخفض

هنري ترويا • ترجمة : عزالدين أحمَد عزو

يحدثني تشيخوف بصوتٍ منخفضٍ ، فهو كاتب ودود . ولن أبحث قربه عن تجليات دوستويفسكي ، أو انفجارات الضحك المقلقة التي عند غوغول ، أو عظمة تولستوي المضيئة ، بل عن سحر أكثر حذراً وأكثر راحة وتعاسة . إنّ فنه ذو بساطة مثبطة للتحليل ، فهو يصف الحياة العابرة برتابة محزنة : فأبطاله فلاحون جاهلون ، وأطباء سيؤوا الحظ ، وطلاب دون عون ، ونسوة مشمئزات .

لقد قدم كائناته التي تدعو للرثاء في مغامرات على قدر طبائعها ، ويقترح سراً مدوخاً يخفي هذا العمق من الرتابة ويشير بإصبعه الى عالم متهَم بسلسلةٍ من الملاحظات التي لامعنى لها .

إن عبثية « اليومي Quotidion » تقفز الى عيني القارىء دون أن يتدخل الكاتب لدعم نظريته ، فلا يوجد مرافعة أو قرار اتهام في عمل تشيخوف ، فالجمهور يبدي رأيه بأعماله ويشير له . . للدقة ، وهذا كل شيء . ولكن كل خطٍ أو بقعة لونٍ في هذه اللوحة منظم بدراية بحيث أنه من المستحيل نفي الدلالة التراجيدية لمجمل اللوحة .

إن لعين تشيخوف ثقة تصويرية ، فهو يسجل أقل التفاصيل في منظر أو وجه أو لباس . وبجماليته الانيقة الانفعالية ، يتناقض مع تورجينيف ، حيث رسومه الجميلة، جامدة ونقية ، تتكل ولهنيهة على التقليدية « Lácadémisme » .

كتب تشيخوف : « كي نحلل فقر متسولة ، لا يجب ان نتحدث عن شكلها

البائس ، بل لايكفي الاشارة ، وبشكل عابر ، على أنها تلبس معطفاً عتيقاً مخروقاً » ويكتب كذلك « برأي ، فإن أوصاف الطبيعة يجب ان تكون قصيرة ومناسبة يجب التعلق بالتفاصيل الصغيرة ، ثم تجميعها بطريقة تشبه ـ لمرة واحدة ـ كتاباً مغلقاً ، لتتشكل لوحة أمام ألف عين » .

لا أدب ملتزم :

يرفض تشيخوف مناقشة القيمة الفلسفية لعمله ، فهو ضد المثقفين الذين يريدون تحميله رسالة ، وهو يدافع عن وضعية الفنان الذي همه الوحيد تقديم صورة أمينة للعالم . أما اذا أفلتت منه عامة في إحدى الروايات ، فينبغي ان يكون ذلك دون علم الكاتب او دون تواطئه المباشر على الأقل ويحدث ذلك بأن يمتنع عن ان يكون جزءاً من الجدل الذي سيشغل ، وبشكل شريف جدا ، وكإنسان وكفنان . فسوف يتأثر القراء بشكل أكبر بمعلوماته بحيث أنهم يكتشفوا بأنفسهم عن خطوطه الاساسية . إن قناعة تشيخوف حاسمة عند هذه النقطة . فهو يكره صيغة التعبير الذي نشير اليه في أيامنا هذه باسم « الادب الملتزم » ويرتاب بالفلاسفة الذين يفكرون كروائيين . ويطالبهم بأن يبقوا ضمن مجال التأمل الميتافيزيكي المحترم جداً ، وان يتركوا لكائنات أكثر حساسية وأقل ذكاءً وتعصباً ، وباختصار ، لرواة تاريخ بسطاء ، مثله ، ان يتركوا لهم الاهتمام باسترجاع الاثر الذي يمكن ان يجده في المشاكل الازلية ضمن جياة الافراد الزائلة .

لقد أوضح « تشيخوف » في رسالة الى « سوفورين » بأنه « لايجب على الكاتب حل مسائل كمسألة « الله » والتشاؤم . . الخ فدوره ـ أي الكاتب ـ يقتصر فقط على تقديم الشخصيات والظروف والشكل الذي كانوا يتحدثون فيه عن الله أو عن التشاؤم . ولا يجب على الفنان أن يكون حكماً على شخصياته ولا على ما يقولونه ، إنه شاهد محايد فقط . . فهذه وظيفة المحلفين ، أي القراء ، الذين لهم الحق بالحكم . . إن مشكلتي هي أن تكون لدي الموهبة ، وكما قيل ، أن أعرف تمييز الشهادات الهامة لاولئك الذين

لايكونون كذلك ، أن أعرف كيف أنظم وصف أبطالي وكيف أتكلم لغتهم الخاصة .

إن الناس الذين يكتبون ، خاصة إذا كانوا فنانين ، يجب ان يعترفوا في النهاية بأن كل شيء مبهمٌ في هذا العالم ، فالجمهور يظن بأنه يعرف ويفهم كل شيء . إن افق هذا الجمهور أكثر غباءً وسعةً في نفس الوقت . لكن إذا كان لدى الفنان ، الذي يؤمن به هذا الجمهور ، الشجاعة لان يفصح بأنه لايفهم شيئا من كل ما يراه ، فان ذلك وحده سيشكل خطوة كبيرة الى الامام . . . » . إن إعلان المبادىء هذا ، هي حسب رأي شخصٍ غير مؤمن أو على الاقل شخصٍ باحث . فلقد أدرك تشيخوف بأن كل شيء مبهم على الارض ، ولكن وجوده يُشَد بعفوية بذلك السر الذي يكتنفه ، وأي حلٍ إنساني لهذا السر يبدو إهانة لله ، الذي يرفض تسميته ، ولكن فكرته تلاحقه عبر أعماله .

الحكمة والشرف والعذوبة

كتب تشيخوف : « بين (الله موجود) و (الله غير موجود) يمتد حقل واسعٌ يقطعه الفيلسوف الحق بمشقةٍ عظيمة ، لكن الانسان الروسي لايعرف شيئاً أو أنه يعرف قليلا جدا من الاشياء » لقد باح لامرأته ، وبهادية حقيقية : « إنك تسألينني ماهي الحياة ؟ وذلك كما لو أنك تسألينني : ماهو الجزَر ؟ الجزَر هو الجزَر . ولا نعرف شيء غير ذلك .

إلا أنه يسجل في مذكراته ، وبرومانسية مقنعة : « ان من يموت ، في الانسان ، هو فقط ما يخضع لحواسنا الخمس ، وكل ما يوجد خارج هذه الحواس ، ماهو واسع ، ولا يمكن تصوره بشكل ممكن ، السامي ، فذلك يواصل وجوده » . وبعد أن أعلن إعجابه بتلستوي حتى أنه أعلن نفسه تلميذه ، انفصل عنه لان البطريك أدانه ، لفوضويته وميوله الغريزية والمعنوية ، والملذات الارضية الوضيعة والتقدم العلمي . فلقد انحدر ملاك العقارات الغني ، المغطى بالأمجاد ، كاتب « الحرب والسلام » الى مستوى الشعب كي يكتشف الحقيقية في البساطة ، أما تشيخوف ، المتحدر من عائلة

بسيطة ، فأجداده فلاحين أجراء ، فقد كان يحلم بتربية الشعب بتشجيعه على الثقافة .

كتب تشيخوف قائلا : « لو ان الشيطان يخطف فلسفة العظماء في هذا العالم ، اذ ان جميع الحكماء العظام مستبدون كالجنرالات ، كما أنهم قليلو التهذيب والرقة . فديوجين بصق على وجوه الناس وهويعلم بأنه لا يخاطر بشيء حينما يفعل ذلك ، كما أن تولستوي يصف الأطباء بالفاسقين ويبدي استخفافاً بالمسائل الخطيرة ، لأنه ، هو أيضاً ، ويوجين الذي لايمكن قيادته الى مكتب الشرطة ، اومعاركته على صفحات الجرائد ! » إن تشيخوف ، وهو عدو الاستبداد ذو الصبغة الدينية او الفلسفية او الفنية او السياسية ، يتمسك ، وخلال حياته كلها ، بالمحافظة على حرية رأيه وعمله .

إن مجرد الفكرة لان ينتمي الى مدرسة أدبية او ان يوجه حركة ثقافية كانت ترعبه . كتب الى سوفورين : « إن العدالة اغلى بالنسبة للكاتب المحايد من الهواء ، الذي يتنشقه » كما كتب لاخيه : « تذكر انه من الافضل ان نكون ضحايا على ان نكون جلادين » . وأخيرا يبوح لنا في « قصة مجهول » بهذه الخاتمة التي توضح أعماله : « لقد فهمت الان وباصرار ، بعقلي ، وروحي ، التي تألمت . أن غاية الانسان أما انها لاتوجد بتاتاً ، أو أنها لاتوجد إلا في شيء وحيد ، وفي حب مفعم بالتضحية تجاه قريب » .

طفولة بائسة

لقد حول حب القريب هذا تشيخوف الى موقف عملي في كتبه كما في حياته ، فشخصياته ، مهما تكن أخطاؤهم ، يتدفأون بحنان الكاتب الباسم ، وحينما يلج القارىء الى عالم تشيخوف فهو لايتعلم شيئاً مبتكراً عن العلاقة بين الانسان والله ، الا انه يتحمل تدريجيا الافتتان بالحكمة والشرف والرقة التي تتوسل تسامح كل واحدٍ منا تجاه جميع الناس .

حينما أفكر بتشيخوف ، أتخيله كما كان يجب يكون في أمسية ١٧ شباط عام ١٩٠٤ التي تستحق الذكر ، ففي المسرح الفني بموسكو ، كان الجمهور المسمّر بتأثر جليل ، يصغي الى الفصل الاخير من مسرحية « بستان الكرز »

وكـان يمـر في الكواليس رجل قصير ونحيف بشكل عصبي ، وقد ثبت نظاراته على أنفه بشكل دقيق ويده في عثنونه ، كان يتنفس مهتزاً كما لو أنه على حانة الغيبـوبـة . إنـه الكاتب نفسه ، الذي كان قد ترك ضفاف الكريمي (Crimée) الـدافئـة ، كي يحضـر العـرض الاول لمسرحيته الجديدة . كان مسروراً ، رغم إصـابتـه بالسـل في درجته الاخيرة ، من أنه استطاع القدوم الى المسرح ، كي يستغرق ، قبل موته ، في رائحة البودرة والمساحيق ، وفي الحرارة الانسانية والمدوية .

كان ذلك ، وبخبث قدري غريب . يوم ميلاده ، كان قد ولد قبل أربع وأربعـين عامـاً ، في السـابع عشر من كانون ثاني عام ١٨٦٠ ، في بيت فقير في تاغـانـروج ، وربـما حلم في ذلـك المسـاء « الاولي » بما كان رحيله في حياته : ذهاب وإياب العمال ، وحمالي الموانىء والملاحين ، وسائقي العجلات ، الذين كانـوا يلجـون الى البقالية العائلية الصغيرة كي يعرضوا بضائع ممنوعة ، أو كي يشـربـوا قدحـاً من الفودكا ، والقداسات الدينية الطويلة في الكنيسة العتيقة ، حيث كان والـد أنطـون تشيخـوف ، بول ايفروفيتش ، يرئس جوقة المرتلين ، والغضبـات المفـاجئة لهذا الرجل الذي كان يضرب أولاده بدافع تعصبه الديني كي يكـونـوا مسيحيـين حقيقيـين ، ودمـوع والـدتـه ، والجـوع ، والـديون ، والافلاس ، وفرار والديه المفلسين الى موسكو .

الكاتب يتغلب على الطبيب

حينـما وجـدهم تشيخـوف ، بعـد أن أنهى دراسته في معهد تاغاتروج ، كانـــوا يقطنـون في قبـو رطبٍ مع أولادهم الاخـرين وابنتهم ، لبـاسهم رث ، غذائهم سيىء ، يرتجفون برداً ، كانوا يلتقون شبابا وعجزاً حول مائدة تزدحم بالزجاجات . ولم يكن بول اغروفيتش يرغب بالعمل بتاتاً ، معتمدا على أسرته لرعايته . فقد كان يكرر بصوتٍ مخمور : « يجب أن يأكل أبي وأمي » .

وحتى يخلص أقاربه من هذا البؤس ، تولى انطون تشيخوف في التاسعة عشرة من عمره زعامة أسرته ، فمع أنه كان يتابع دروسه في كلية الطب ، كان يؤلـف للجـرائـد الحكـايـا الضـاحكة ، وكانت تدفع له أجرة قليلة . كان عام

١٨٨١ عاماً موسوماً ، في روسيا ، بموت دوستويفسكي واغتيال الكسندر الثاني ، وقام طلبة متحمسون بالاحتفاء ، حول انطون تشيخوف ، بشجاعة اندره جيليابوف وسوفي بيرفسكي ، وهما الثنائي الارهابي الذي نظم عملية اغتيال القيصر . لكن تشيخوف كان منصرفاً تماماً لهمومه المادية ، بحيث انه لم يكن مهتماً بالمناقشات العقائدية ، وكان يقضي لحظات فراغه النادرة في البيت ، يكتب دون توقف وحينما يطنب منه ذلك ، صاماً أذنيه عن الأصوات الشاذة من حوله . ولم يكن لديه لحظة وِحدةٍ واحدة ، بل صراخ ، وضحك ، وصفحة بيضاء أمامه .

ونال عام ١٨٨٤ على دبلوم في الطب ، غير أنه كان ضعيفاً جداً كي يمارس مثل هذه المهنة ، فوجب عليه ان يتخلى عن اي نشاط فيها . لقد اتخذ هذا القرار بدون قلقٍ كبير ، إذ انه أعماله الادبية أخذت تدر عليه بعض النقود . وحينما قرأ الكاتب « جيفروفيتش » وعن طريق الصدفة ، أحد أعماله ، وجه رسالة حماسية ، وبعد ذلك ، طلب منه (سوفورين) مدير أهم صحف (سان بطرسبرغ) مساعدته . وعند ذلك فقط عرف تشيخوف وأقاربه طعم الرفاهية . وفي عام ١٨٨٨ نشر بنجاح قصته الكبيرة « السهب La Steppe » وفي السنة التالية فشلت مسرحيته (ايفانوف) ، الا انه استرد بسرعة تعاطف الجمهور بمجموعات قصصية هي : (حكايا عادية ١٨٨٩) ، (المبارزة ١٨٩١) ، الحجرة رقم٦ ١٨٩٢) ، (قصة مجهول ١٨٩٣) ، (الراهب الاسود ١٨٩٤) ، (ثلاث سنوات ١٨٩٤) . ومسرحيات (النورس) و(الشقيقات الثلاث) و (الخال فانيا) التي انتهت بتوطيد شهرته . لقد أصبح في المرتبة الاولى من كتاب عصره ، ولم يكن ينقص أقاربه أي شيء ، وسافر لمعالجة نفسه ، كما اشترى منزلا ريفيا ، مع أن صحته المنحرفة كانت تمنعه من الاستفادة تماماً من كل الفرص التي ربحها . لقد قال تشيخوف على لسان احدى شخصياته : « رتب حياتك بطريقة توفيقية ، فكلما كانت ، أعماقك شاحبة وباهتة ، كان ذلك مرغوبا بشكل أفضل » إن أعماق حياته كانت باهتة وشاحبة ربما فيما وراء ما كان يتمناه .

تشيخوف يلتقي أولغا

ومع ذلك ، أضاء قليل من الضوء حياته المملة . ففي عام ١٨٩٨ شغف تشيخوف باحدى ممثلات المسرح الفني . في روسيا . وهي (اولغا كنيبر) والتي كانت ممثلة في مسرحية (النورس) . كانت مضيئة ، ذكية ومرحة ، ولم تتوان عن تذليل فتور هيامه فتزوجها عام ١٩٠١ بعد ان طلب منها ان تعقد شعائر الزفاف بحضور الشهود الوحيدين المفروضين من قبل الكنيسة : « انني لا اعرف لماذا أنا خائف من هذا الزفاف ، ومن التهنئات ، ومن فتح زجاجات الشمبانيا التي يجب ان أمسكها بابتسامة بلهاء » .

وبدأت بعد الزواج حياة أليمة لهذين الشخصين اللذين كانا يحبان بعضهما بحنان ، الا ان احدهما كان يفيض بالنشاط والمرح والطموح ، أما الآخر فكان يشعر بأنه يموت ببطء . وفيما كانت (اولغا كنيبر) تتابع نشاطها المسرحي في موسكو وسان بطرسبرغ ، كان زوجها الملتجىء في « كريمية » بيالطا ، يبصق الدم ويلعن وحدته ، وكانت رسائله الى الممثلة تكرر بلا ملل نفس الشكوى الرقيقة والمهذبة : « إنني أتضايق جداً بدونك ، فلقد اعتدت عليك كما لو أنني صغير . . » « انني أفكر بك وأتذكرك كل ساعة تقريباً . . » « ولهذا فنحن لا نعيش سوية ، لا أنت ولا أنا عاجزان ، بل هو الشيطان الذي زرع بي عُصيات السل ، وزرع بك حب الفن . . . » « انك بحاجة لزوج ، لقرين ، مع المقربين منك وحلية شعرك » « من أكون أنا ؟ لا شيء محدد تماماً . . . » « انا نقترف إثماً حينما لا نعيش مع بعضنا . . . » .

مسرحية «بستان الكرز»

ألف تشيخوف هذه المسرحية بإحساس بالهجران والاكتئاب ، ولقد كان ابداع هذه المسرحية منتظراً من قبل جمهور كان يُعجب بتشيخوف الكاتب ورجل العواطف . كانوا يحكون عن إخلاصه للفلاحين خلال الجائحات ، وعن عطاياه من النقود الى المسلولين في يالطا ، وعن رده الفخور للاكاديمية التي اختير فيها في نفس الوقت مع مكسيم غوركي ، فحين ألغى القيصر اختيار الاخير لأسباب سياسية ، قدم تشيخوف استقالته الاكاديمية فوراً .

وفي شهر تشرين اول ١٩٠٣ . أنهى مسرحية (بستان الكرز) وأرسل مخطوطتها الى مسرح موسكو الفني ، وبدأت التجارب بدونه ، فلقد بدأ السل ينتشر في أمعائه . وكتب حينها الى زوجته : « لا تقلقي ، فلا شيء سيء مثلما تعتقدين ، إن كل شيء بسير على ما يرام . . . » كما كتب لها بعد بضعة أيام « ياصديقتي ، ياحصاني الصغير ، ما جدوى ترجمة مسرحيتي الى الفرنسية ؟ إن هذا مثير للضحك ! فالفرنسيون لن يفهموا الا (لوباخين) ولا بيع الاملاك بل انهم سيزعجون فقط . . . اذا نجحت المسرحية ، فسيكون لدي الحق لان أصنع لنفسي عباءة جيدة ، دافئة وواسعة . . . وسأتنزه في موسكو بعباءتي الجديدة . . وامرأتي تمسك بذراعي . . . » .

ورحل أخيراً الى موسكو ، يتملكه الخوف مثلما يتملكه الامل ، هل سيُفْهَم ؟ ويُحَب ؟ بواسطة شخصياته . وبينما كانوا يؤدون أدوارهم على المساء في مساء ١٧ كانون ثاني ١٩٠٤ ، كان تشيخوف الذي يرتجف من الحمى ، يسمع خلف أصواتهم صمت جمهوره القلق ، وردودهم الاخيرة ، واسدال الستارة البطيء ، وفجأة أصاب التصفيق الذي يشبه الرعد تشيخوف في الصميم .

وقبل أن يكتشف ما حدث له ، شد الى المسرح ، أمام دوامة سوداء حيث كانت تختلج أيدٍ بيضاء وصاخبة ، وتصيح بإسمه صفوف من الأفواه المجهولة . بقي هناك ، وقد سرقه الانفعال ، ضعيفاً ، كامداً ، وقد غشيت عيناه بالدموع ، متأملاً هذا الحشد المجنون ، متسائلاً ما إذا كانوا غير مخدوعين حين يوجهون له كل هذا الاحترام .

وبعد بضعة أسابيع من هذا الانتصار ، نصحته زوجته بالرحيل للراحة ، واستقر الزوجان في (بادنويلر) مدينة المياه الألمانية ، المضيئة والنظيفة ، في منطقة الغابة السوداء .

كان تشيخوف ينتظر بصبر لحظة موته ، ضعيفاً ، وقد نُخرَت رئتاه ولهث تنفسه . لم يكن ليثور أمام هذا التهديد ، وكان أكثر ما يقوله : « أن أحيا

لأمـوت ، ليس شيئـاً مضحكاً ، ولكن أن أحيا وأنا أعلم أنني سأموت مبكراً ، فهذا هو الغباء فعلاً » .

خبرٌ كان يجب أن يكتبه

في ليل طيب من شهر تموز ١٩٠٤ ، شعر بأنه لم يعد قادراً على مواصلة المقـاومـة ، فلقـد كان قلبه يخفق بصعوبة . فرجى زوجته ان تستدعي الطبيب الـذي حقنـه بزيتٍ ممزوج بالكـافـور ظل دون نتيجـة . ثم فتحـوا له زجـاجـة شمبانيا ، فشرب ، واستلقى على جنبه ، وهو ينظر الى فراشه ليل دخلت عبر النـافـذة المفتـوحـة ، واصطـدمت بالمصابيح المضاءة ، وعندما وجدت الفراشة النـافـذة أخـيراً واختفت في الظـلام الحار اللطيف . . أطلق تشيخوف أنّة . . واسترخى وجهه . . فلقد كان قد توقف عن الحياة .

نقـل جسـد تشيخـوف الى موسكـو في عربـةٍ خضـراء ، كانت مزينـة بالنقـوش التـاليـة ، وبحـروفٍ كبـيرة على بوابتها : « محار » ولحق قسمٌ من الجمهـور ، الـذين كانـوا قد احتشدوا لاستقبال جثته ، عن خطأ بجثة الجنرال « كيلر » الذي كان قد نُقل من منشوريا . وفي الحقيقة ، فإن كثيراً من الناس لم يدركـوا انهم دفنـوا تشيخـوف على أنغـام الـموسيقى العسكرية ، إلا انهم كانوا يطـرون على هيبتــه التي قللت من النفقـات . وفي تلك الاثنـاء كان تابـوت الكاتب يتوجه بتواضع الى المقبرة ، ثم صحبه موكبٌ صغير الى القبر ، وحينما فهم الجمهور هذه الغلطة ، اتفقوا جميعاً على أنها كانت من صنع الكاتب ، إن دفن تشيخوف كان خبرٌ ، أجبَ هو نفسه ان يكتبه . وهو عمله الأخير ، الاكثر غرابة ، حزناً ، بلا شك .

المراجع :

Tchekhov me parlẹ en voix basse, par thenri Troyat, de L'a cademie Française

عن مجلة : Historia, No 457, Janvier 1985.

السيمياء في المسرح الشعبي

● بيتر بوكاتيريف ● ترجمة: د. إدمير كوريه

(بيتر بوكاتيريف وسيمياء المسرح)

يعتبر بيتر بوكاتيريف (١٨٩٣ ـ ١٩٧١) من مشاهير الباحثين في العلوم الفولكلورية والاثنولوجية(*) . واشتهر أيضاً بأبحاثه عن (سيمياء Semiotics) المسرح . كان بوكاتيريف من مؤسسي الحركة (الشكلية) في النقد الروسي خلال العشرينات من هذا القرن . كما أنه من المؤسسين الأوائل لمدرسة براغ للألسنية والبنيوية . وضح بوكاتيريف ـ بالاشتراك مع رومان ياكبسون عالم الألسنية الشهير ـ أبحاثاً عن العلاقة بين الأدب والفولكلور . لقد تركت أبحاث بوكاتيريف عن المسرح أثراً كبيراً في بلورة وتطوير سيمياء المسرح في كل من أوروبا وأمريكا .

ينطلق بوكاتيريف في بحثه ـ السيمياء في المسرح الشعبي ـ من مفهوم أن كل شيء في المسرح ليس إلا بنية من الإشارات ؛ إما إشارات ترمز إلى أشياء ، أو إشارات ترمز إلى إشارات أخرى ، يؤكد بوكاتيريف أن ما يميز المسرح عن باقي الفنون هو خاصية (التحول) . بمجرد أن تظهر الأشياء على الخشبة ، يلغي المسرح أهميتها النفعية وخصائصها التي تتمتع بها في الحياة اليومية ، ويحولها ـ بشكل جذري ـ إلى عناصر سيميائية (أي إشارية ـ نسبة إلى إشارة) . إن الطاقة التحويلية للمسرح الناتجة عن التفاعل الدائم بين

(*) الأثنولوجيا : هي دراسة أنثروبولوجية للنظم الاجتماعية ـ الاقتصادية ، وللتراث الثقافي ، خاصة ما يتعلق بنشوء التراث والعوامل المؤثرة في نموه وتحولاته في المجتمعات البدائية . (المترجم) .

عناصره ، ودخولها في علائق بنيوية جديدة ـ ضمن إطار العرض المسرحي ـ تتسبب في سلب العناصر الكثير من خصائصها الأصلية وإكسابها مواصفات جديدة . حتى العناصر التابعة لفنون كالموسيقى ، والرقص ، والرسم ، والنحت تفقد بعض خصائص فنونها وتكتسب مزايا أخرى متولدة من تفاعلها مع عناصر أخرى ضمن إطار جديد من العلائق ، يذكر بوكاتير يف ـ مثلاً ـ أن قطعة النحت في المسرح تفقد بعضاً من تنوع خصائصها لأن المتفرج لا يستطيع أن يراها إلا من زاوية محددة ، ولكن دخول عنصر الإضاءة في علاقة مع قطعة النحت ، يخلق بنية جديدة ذات أبعاد سيميائية لم تكن ـ في الأساس ـ كامنة فيها . فالشيء في المسرح ـ بعكس ما هو عليه في الحياة الواقعية ـ يتمتع بمرونة هائلة وبقدرة على التحول من حيث الوظيفة والدلالة . مثلاً : يشير مفيستو بقبعته إلى رضوخه لفاوست ، وبواسطة ذات القبعة ـ خلال ليلة والبركيز ـ يعبر مفيستو عن سيطرته المطلقة على القوى الشريرة .

ويتناول بوكاتير يف ـ في هذا البحث ـ الجوانب السيميائية للملابس ، والتمثيل ، والإضاءة والمشاهد وغيرها .

الزي القومي هو شيء مادي وإشارة (Sign) في آن واحد . بمعنى أدق ، يحمل الزي القومي بنية من الإشارات . يعين الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتمعية ، وهوية قومية ، ودين . . . إلخ . يرمز الزي إلى منزلة لابسه وعمره وغيرها ـ بالمثل ، البيت ليس شيئاً فقط ، إنها أيضاً إشارة لقومية ، ولدين ، وللحالة الاقتصادية للرجل الذي يمتلكه (١) .

ما هو بالضبط الزي المسرحي أو المشهد الذي يمثل بيتاً على الخشبة ؟ إن الزي المسرحي والمشهد الدال على بيت في مسرحية هما غالباً إشارات ترمز إلى واحدة من الإشارات التي تصف بيت أو زي شخص معين في المسرحية . فكل من الزي أو البيت هو إشارة لإشارة ، وليس إشارة إلى شيء مادي (٢) .

أحيانا ، قد يشير الزي المسرحي أو المشهد إلى إشارات عديدة . قد يرمز الزي المسرحي ، مثلاً ، إلى ثري صيني ، يتم ذلك بتمييز الشخصية المصورة بإشارة لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية ، إن زي بوريس جودنوف يشير إلى أنه ملك ، وينتمي إلى القومية الروسية في آن واحد . في إخراج مسرحية (حكاية الصياد والسمكة) لبوشكين ، الدار الأولى هي إشارة إلى شدة فقر الرجل العجوز والمرأة العجوز ؛ والدار الثانية هي إشارة إلى المنزلة الأرستقراطية للمرأة العجوز ، والدار الثالثة هي إشارة إلى واقع أن المرأة العجوز قد أصبحت امبراطورة روسيا . ولكن مشاهد كل هذه الإنشاءات تؤكد على أن أصحابها هم قومياً روس . كما أن الإيماءات الآمرة للممثل الذي يلعب دور القيصر أو الملك ، أو الممثل الذي يمشي بخطى غير ثابتة وهو يقوم بدور العجوز ليست إلا (إشارات لإشارات) .

على أية حال ، لا الزي القومي ، ولا المشهد ، ولا إيماءات الممثلين لها إشارات تكوينية (Constitutive) كالتي للبيت الحقيقي أو الزي الحقيقي . عادة ، يكون المشهد أو الزي محدداً بإشارة أو اثنتين أو ثلاث ، يستخدم المسرح فقط إشارات للزي والمشاهد التي هي ضرورية للموقف الدرامي ، أود هنا أن ألفت النظر إلى أنه لا الزي المسرحي ، ولا قطعة من المشهد المسرحي ، أو أية إشارة مسرحية أخرى - كالإلقاء ، والإيماءات وغيره - لها دائماً وظيفة تصويرية (Representational) . نحن ندرك زي الممثل كزي ممثل في حد ذاته ؛ ونحن ندرك إشارات الخشبة المسرحية - كالستارة ، أضواء مقدمة الخشبة وغيرها - كمجرد إشارات للخشبة ، لا تمثل بحد ذاتها أكثر من الخشبة . ولكن على الخشبة ، لا نجد فقط إشارات لإشارة تدل على شيء مادي ، بل أيضاً إشارات للشيء المادي ذاته . يقوم الممثل على الخشبة - مثلاً - بدور شخص جائع يمكن التدليل عليه بواسطة أنه يأكل خبزاً بحد ذاته ، وليس الخبز كإشارة للفقر . ينبغي أن نكون على يقين أن الحالات التي تكون فيها الإشارات رموزاً

لإشارات تمثل على الخشبة هي أكثر من الحالات التي تكون فيها الإشارات تصويراً لأشياء مادية .

تستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد ، أو الأثاث المسرحي الذي هو بمثابة إشارة ، أو مجموع لعدة إشارات ، بل أيضاً الأشياء المادية الفعلية . ترى النظارة هذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء مادية فعلية فحسب ، بل كإشارة لإشارة ، أو كإشارة لأشياء مادية . مثلاً : إذا كان الممثل يقوم بدور مليونير ، سيعتبر الجمهور لبس المليونير خاتم الماس (إشارة) لثروته العظيمة ، ولن يبالي سواء كانت الماسة حقيقية أم مزيفة ، في المسرح ، معطف من فرو الفقمة هو فقط إشارة إلى سمو ملكي ، ولا أهمية هناك إذا كان المعطف مصنوعاً من فرو الأرنب أو الفقمة ، يمكن أن تمثل الخمرة الثمينة ـ على خشبة المسرح ـ بخمرة حقيقية أو بشراب الفريز .

إنه لملفت للنظر أن الشيء المادي الفعلي على الخشبة ـ مثلاً ـ الماسة الحقيقية هي غالباً فقط إشارة لإشارة ترمز إلى شيء مادي (إشارة ـ مثلاً ـ إلى غنى الشخصية) وليست إشارة إلى الشيء المادي بذاته . من ناحية أخرى ، إن الإشارة التي تتميز بتخطيط مفرط لمشهد بدائي يمكن أن ترمز إلى شيء مادي بذاته ، مثلاً :

في خيمة الطاي (Altai) على خشبة المسرح ترتفع شجرة البتولا المورقة إلى الأبد وعليها تسع ثلم . تشير الثلم رمزياً إلى مراتب العالم السماوي التي يدخلها الكاهن تدريجياً . عند أداء الطقس حيث يصعد الكاهن هذه الثلم ، يرتفع (الكاهن) في عيني الحضور من المرتبة الأولى من السماء إلى الثانية حيث يؤدي في كل سماء مشهداً خاصاً[٣] . (وهكذا كل ثلمة لا ترمز فقط إلى السماء ككل ، بل أيضاً إلى أي قسم خاص فيها : السماء الأولى ، السماء الثانية ، السماء الثالثة . . . إلخ . .) .

مثال آخر :

تقام طقوس الأرونت (Arunt) في أماكن أقرتها التقاليد : على الصخور ، على الأشجار وفي السيرك . بالنسبة للورامونك (Warramung) يمكن أن يقام الطقس في أي مكان ، ولكن مكان الفعل يحدد بالرسم . هذه الرسوم التي تحدد المكان كانت ترسم إما على أجسام المشتركين أو على الأرض . إن لهذه الرسوم طبيعة خاصة . مثلاً : تشير دائرة حمراء صغيرة على الظهر ، أو على بطن الذي يؤدي الطقس إلى بركة . أو يصبغون الأرض باللون القرمزي مستخدمين صبغة بيضاء لرسم خطوط ملتوية عليها ترمز إلى جدول أو غدير . (هنا أيضاً إشارات معينة على جسم الممثل ، أو على الأرض ترمز إلى الأشياء بذاتها) .

ينبغي أن يعتمد المشهد اللفظي ـ والذي بحكم التقاليد المسرحية يقوم ممثل بوصفه للجمهور عند غياب المشهد المسرحي عن الخشبة ـ على وصف إما شيء مادي ، أو إيراد واحدة أو العديد من الإشارات التي ترمز للمشهد . نواجه مثل هذا المشهد الموصوف لفظياً في المسرح الهندي القديم . كما أنه انتشر في العروض الطقسية للكهنة في كل مكان .

كل الأشياء التي هي إشارات مسرحية ـ بالنسبة لأوتكار زيك Otakar (Zich ـ له وظيفتان : الوظيفة الأولى والأكثر أساسية تكمن في إعطاء وصف فوتوغرافي هي للشخوص المسرحية ولمكان الفعل ؛ والوظيفة الثانية هي الاشتراك في الفعل الدرامي(*) . إن الخصائص التي أوردها زيك يمكن تطبيقها ليس فقط على الأشياء المادية للمسرح ، بل حتى على أي شيء مادي نواجهه في حياتنا اليومية ، مثلاً : يصف العكاز ذوقي ، وربما ظروفي المادية . ولكن أنا أيضاً استخدم العكاز : اتكىء عليه عندما أمشي ، استخدمه في شجار . . إلخ . في المسرح ـ على أية حال ـ كتمييز له عن الحياة اليومية ، كل

شيء يغير إشاراته بسرعة شديدة وبتنوع كبير . يعبر مفيستو عن رضوخه لفاوست بواسطة قبعته . وفي ليلة ويلبير غيز (Walpur gis) يعبر بقبعته ذاتها عن سيطرته المطلقة على القوى الشيطانية . في الحياة الواقعية ـ على أية حال ـ يمكن لثوب واحد وذات الثوب أن يكون إشارة إلى حالة نفسية في غاية التعارض . مثلاً : نفس القميص غير مزرر يمكن أن يوحي بالجندي اللامبالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكاً بشرب الخمر ، حين يزرر القميص ، يشير إلى موقف حريص ومركز واضح للابسه الذي يذهب ليرفع تقريراً إلى رئيسه .

فضلاً عن ذلك ، إن الأشياء التي تلعب دور الإشارات المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية أن تكتسب ميزات ، وخصائص ، وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية . إن الأشياء في المسرح ـ تماماً مثل الممثل نفسه ـ هي قابلة للتحول ، كما يمكن أن يتحول الممثل ـ على الخشبة ـ إلى شخص آخر (شاب يتحول إلى شيخ ، وامرأة إلى رجل . . . إلخ) . هكذا أيضاً أي شيء يستخدمه الممثل يمكن أن يكتسب وظيفة جديدة كانت حتى الآن غريبة ، إن الحذاء الشهير لشارلي شابلن في فيلم ـ الاندفاع نحو الثروة ـ يتحول حين ينهمك شابلن في الأكل ، يصبح رباط الحذاء معكرونة ، وفي ذات الفيلم ، لفافتان ترقصان كعاشقين . مثل هذه الأشياء المتحولة التي يستخدمها الممثل في العرض المسرحي هي شائعة كثيراً في المسرح الشعبي ، إن اللعب بالأشياء ـ مثلاً ـ في مسرحية يوكسو موسكبح يطغي على كل العرض المسرحي . إن الذي يلفت الأنظار في هذا العرض هي تلك اللحظات التي يجب فيها على الممثل أن يُظهر بواسطة تمثيله مسعر النار قد تحول إلى حصان ، والمقعد تحول إلى قارب ، والمعطف العتيق المربوط بحزام تحول ـ عندما حمله الممثل بين يديه ـ إلى رضيع[٦] .

إن لغة الممثل ـ على الخشبة ـ هي نظام معقد من الإشارات . إن لغة الممثل ـ في المسرح ـ لها تقريباً جميع إشارات اللغة الشعرية . وفضلاً عن ذلك ، هي إحدى مقومات الفعل الدرامي . فيما بعد ، سأعني بإشارات لغة الممثل التي تقوم بوظيفة رسم الشخوص في المسرحية .

إن اللغة العملية هي نظام من إشارات متعددة ، لا يعبر المتكلم عن مضمون فكره بها ينطق فقط ، إنما كلامه (لهجته ، ولغته الاصطلاحية التي تعبر عن جماعته ، ومفرداته وغيرها) هي أيضاً وفي ذات الوقت إشارة لثقافته ومرتبته الاجتماعية . . إلخ . . يستخدم الكاتب المسرحي والممثل كل هذه الإشارات كوسائل وصفية للتعبير عن الوضع القومي والاجتماعي للشخصية . غالباً ، تستخدم مختارات خاصة من الألفاظ لوصف إنسان من هذه الطبيعة أو تلك ، أو تستخدم مفردات غير عادية ، أو لفظ غير عادي ، وأشكال وترتيب للكلمات وذلك للتدليل على شخصية أجنبية ، بالمثل ، يمكن لنسبة السرعة في الكلام ، وأحياناً مفردات معينة أن تشير إلى رجل عجوز ، في بعض الأحيان ، قد لا تكمن المهمة الأساسية لكلام الشخصية الدرامية في مضمون الكلام بحد ذاته ، بل في تلك الإشارات اللفظية التي تحدد قوميته ، وطبقته وغيرها . قد يعبر عن مضمون الكلام بواسطة إشارات مسرحية أخرى مثل الإيماءة وما يماثلها . في مسرح الدمى ـ مثلاً ـ غالباً ما ينطق الشيطان فقط كلمات تجديف معينة كفيلة أن تحدده كشيطان . في بعض مسرحيات الدمى ، لا يتكلم الشيطان أبداً ، إنما يمثل دوراً إيمائياً على الخشبة بدل المونولوغ والحوار .

إن التعبير اللفظي للممثل ـ على الخشبة ـ له عادة إشارات عديدة ، الكلام المليء بالأخطاء ـ مثلاً ـ قد يحدد ليس فقط الأجنبي بل أيضاً الشخصية الكوميدية ، لذلك ، إن الممثل الذي يلعب دوراً تراجيدياً لشخصية أجنبية ، أو مندوباً لشعب آخر ـ كالقيام بدور شايلوك في محاولة وصف تاجر البندقية

اليهودي كشخصية تراجيدية . هذا يحتم على الممثل تجنب طريق اللفظ اليهودية ، أو محاولة اختزال استعمالها إلى الحد الأدنى ، لأن اللفظ اليهودي الجهور قد يضفي لمسة كوميدية على المقاطع التراجيدية للدور[٧] .

لدينا في المسرح الشعبي حالات حيث مشاركة اليهود الذين يشوهون الكلام العادي بطريقة تقليدية تضفي جواً هزلياً حتى على المشاهد الجدية . وهنا مثال على ذلك من مسرحية (الملوك الثلاثة)[٨] .

هيرودس : **أنتم يا من تضلعتم بمعرفة القانون يا خير الباحثين في الكتب المقدسة ، هل صدف أن علمتم ، أو هل يوجد في الكتب المقدسة فقرة تتعلق بالمسيح الذي سيأتي وهو لم يسبق أن ولد من إنسان ؟**

اليهود : سنرى إلى ما تقوله الكتب المقدسة ، إذا كان ذلك يسر سيدنا .

(يتجهون إلى طاولة . ثم يفتحون كتاباً ويقلبون صفحاته . ثم يعودون إلى هيرودس . ينحني اليهودي الأول قائلاً) :

اليهودي الأول: جاباش ، امبيش ، ثايك أوزورناك كولكوى كولكاش[*] .
بما معناه : يا بلدة بيت لحم .

(*) إقحام ألفاظ عبرية في النص الإنكليزي ولفظ كل كلمة فيها حرف W على أنه حرف V ، لا يتسبب فقط بتحريف الدلالات ، بل يخلع جواً هزلياً على كل شيء رغم جدية سياق النص . (المترجم) .

لقد ولدت سلالة سماوية ، هذا المخلص هو مفتدي العالم ، وهو في فقرة أخرى - النبي الحقيقي .

هيرودس : اسـكتوا !

اليهود : لا يسره سماع ذلك ، اذهبوا وابحثوا له عن شيء آخر(٩) .

تستحوذ الكوميديا - في هذه الحالة - على كل شيء ، والمشهد حيث اليهودي قام بدور شارح الكتب المقدسة ينتهي بالروتين التالي : يعطي كاسبار بقشيش ليهودي ليأتي الثاني مطالباً إياه بنصفه فيخرج الاثنان ويتخاصمان .

نجد هنا حالات متميزة لتعاقب أو تمازج عناصر كوميدية وتراجيدية في المسرح الشعبي ، إن لشخصيات اليهود الكوميدية وظيفة مماثلة لشخصية المهرجي عند شكسبير ومسرحيين آخرين حيث قد يعبر المهرجين عن أفكار من نوع غاية في الجدية ، أو قد يعبر عن أفكار الكاتب نفسه .

كما هو الحال بالنسبة للملابس المسرحية ، كذلك هو بالنسبة للغة . يختار الكاتب المسرحي والممثل قسماً صغيراً فقط من نظام الإشارات الذي تمتلكه اللغة العملية ، كما توجد في اللغة العملية إشارات عديدة خاصة بطبقة معينة من الناس (اللهجة الريفية مثلاً) . ولهذه اللغة علاقة وثيقة باللهجة (كإشارة) لمنطقة الشخص المتكلم ، ليس غالباً من الضروري للأعمال الدرامية أن تحدد المنطقة التي ينشأ فيها الفلاح . إن استخدام الممثل لخصائص تتعلق منطقة معينة ، وأحياناً عملية مزج ميزات أساسية للهجات عديدة بعضها ببعض تؤهله أن يخلق لغة الفلاح .

إن مزج لهجات عديدة كهذه يتعارض والواقع ، ولكن ينجح بشكل فعال في وصف الفلاح الذي يقوم الممثل بدوره . في رأيي ، إن مثل هذه اللهجة التي نشأت بشكل مصطنع لها كل الحق في أن توجد على الخشبة .

نواجـه ظواهـر كهـذه فيـما يتعلق بالثياب والمشاهد المسرحية . مثلاً : في إخراج كايزيلا Kysela لمسرحية (عروس بالمقايضة) تجنب المخرج - عمداً - استخدام ثيـاب شعبيـة من منـاطق خاصة من بوهيميا . ابتدع - بدلاً عنها - ثوباً مسرحياً يمثل فلاحة بوهيمية بشكل عام .

وُجـدت - في المـاضي ولا تزال - وسـائـل فنيـة تقليدية في الفن المسرحي لتمييـز حديث عامـة الناس عن حديث المجتمع الرفيع . من بين تلك الوسائل الفنيـة - مثـلاً - الأداة الأسلوبيـة المستعملة في فترات تاريخيـة معينـة ومن قبـل تيـارات دراميـة معينـة لجعـل العـامـة يتحـدثـون نثراً والنبلاء شعراً[10] . وهذا يتضمن أيضـاً جميـع لهجـات المسرح التقليدية . مثلاً : يتكلم القيصر والنبلاء الـروس - في المسـرحيـات الـروسيـة - بأسلوب رفيـع يشـوبـه مزيج من عناصر مستمـدة من الكنيسـة السـلافيـة . ويتكلم الفـلاحـون بأسلوب وضيع ، أي بأسلوب روسي مبسط . وكان الفرسان يتحدثون - في المسرحيات التابعة لمسرح الدمى التشيكوسلوفاكي - بلغة تشيكوسلوفاكية غير متقنة .

نجـد تقـاليـد مماثلة لتلك التي تتعلق باللغـة في الإيـماءة المسرحية ، وفي الثيـاب ، وفي المشـاهـد وغـيرهـا ، إن المسرح الشعبي - بشكل خاص - غني بالحالات التي تعبر بوضوح عن تقليدية الثياب والأثاث . على أية حال ، هذه التقليدية Conventionality في الحديث لا توازي دائماً التقليدية في الثياب والمشاهد وغـيرهـا . بالعكس ، الثياب التقليدية - على الخشبة - هي غالباً متحدة بنوع من الكـلام الطبيعي القـريب من الكلام العملي ، مثلاً : حتى الذين يحركون الـدمى - في مسرح تقليدي للغاية كمسرح الدمى - يستخدمون عناصر عديدة من المسرح الطبيعي . كارل نوفاك الذي هو أحد أفضل مخرجي مسرح الدمى في تشيكوسلوفاكيا تباهى أمامي أن دماه المتحركة تتكلم تماماً كالناس الأحياء .

إذا فحصنا قانون (أوتكار زيك) المتعلق (بالتأسلب الموحد) (Uniform

Stylization) لعروض مسرحية في مراحل تاريخية مختلفة ولأساليب متنوعة لوجدناه غير صحيح ، أنـه ينطبق ـ نسبياً ـ على حركة مسرحية معينة ولفترة معينة كان في ذهن (زيك) ، في المسرح الشعبي ، الاستعمال المتزامن لأساليب متنوعة في مسرحيـة واحـدة هو ظاهـرة واسعـة الانتشار ، وهي أيضاً أداة مسرحية خاصة بالشكل ، بالإضافة إلى الحالة التي ذكرت تواً (دمج الكلام الطبيعي بمسرحية الـدمى) ينبغي أن نذكـر أيضـاً التمثيـل المشـترك للممثلين الأحياء والدمى في المسـرح الشعبي ، أنـا شخصياً شاهـدت طفلاً يمثل مع دمى على الخشبة في مونسـتر ـ ويستغـولين[11] . إن التمثيل النادر والمتزامن للممثلين والدمى يمكن أن يرى في مسـرحيـة (الملوك الثلاثـة) التي قدمت في (جودسكـو) . يمشي ثلاثـة ملوك من البـلدة ـ عبر قرى جودسكـو ـ تقـليـداً للملوك الثـلاثـة المقـدسـين . . . يوجد دائماً شخصان والثالث هو شخص خشبي انتصب فوق آلـة شبيهـة بالقـرن . أثنـاء أداء أغنيـة ، ينبغي على هذا الملك الخشبي أن ينحني . ولإداء ذلـك لقـد تم تحريـك الشخص الخشبي بواسطة مقبض يحركه أحد الملوك الثلاثة وهو ممسك بالقرن[12] .

يؤكد ف . ان . زاروزينا أن الواقعية والرمزية تتواجدان أحياناً جنباً إلى جنب في العروض الدرامية للشعب نفسه . وكما رأينا تواً أنهما يتداخلان فعلياً . يواجـه أحـدنـا ـ في ذات المسـرحية ـ ميزات واقعية للثياب مثل (ارتداء الممثل لذنب كي يلعب دور حيـوان ، وتلوين جسم الممثـل ليـماثـل لون ريش الطـير الذي يقوم بدوره) وفي ذات الوقت يمكن أن تكون الرمزية مدهشة في الأثاث وفي تصاميم المشهد[13] .

ليس المسرح الشعبي وحده الذي يدمج أساليب مختلفة . نجد ذلك في فنـون أخـرى ـ دمـج الأسـاليب ـ في العـمارة ـ هو ظاهـرة عامـة . كان فنانون محدثـون أمثـال بيكـاسو والمستقبليون معتادين على دمج قطع من أشياء حقيقية

بلوحـاتهم التكعيبيـة ، ونجـد غالبـاً مونتـاجاً مماثلاً على أغلفة الكتب . حيثما نظرنا ـ في الفن الشعبي ـ نجد اتحاد أساليب متنوعة في النتاج الفني ، في قصة ما ، أو في أغنية .

إن التعبـير اللفظي للمســرح هوبنيـة إشـارات مؤلفـة ليس فقـط من الإشـارات اللغـويـة ، بل أيضـاً من إشـارات أخـرى . مثـلاً : الكلام الذي ـ يفترض به الإشارة إلى المرتبة الاجتماعية للشخصية ـ يُنطق بمصاحبة إيماءات الممثـل ويستكمل بثيابه وبالمشاهد التي هي بدورها إشارات للوضع الاجتماعي للشخصية . إن عدد الميادين ـ في المسرح ـ التي تُستمد منها الإشارات المسرحية كالثيـاب ، والمشـاهـد ، والمـوسيقى وغيرها هي أحياناً كبيرة وأحياناً صغيرة ، ولكن دائماً متعددة .

إن الكـلام العملي له ـ فضلاً عن ذلك ـ إشارات محددة أخرى تتوقف على الشخص الذي نحدث أو نخاطب ، وهذا يلعب دوراً هاماً في المسرح . وكذلك تغييرات أسلوب الكلام التي هي غالباً مصحوبة بلباس خاص في المسرح .

ينبغي أيضاً أن تذكر الإشارات الخاصة بالكلام مثل ترتيب الألفاظ ، وطريقة دمج الألفاظ لتكوين العبارات والجمل ، وتوزيع الوقفات القصيرة في الكلام ، والوسائل اللفظية الأخرى التي تعم المقطع ككل وتعطيه لوناً تراجيدياً أو كوميدياً[١٤] على أية حال ، لا تتحقق الأدوار الكوميدية والتراجيدية بالوسائل اللفظية فحسب ، بل بالثياب التي يرتديها الممثل ، وبمكياجه أو قناعه . إن الوسائل المستخدمة في الدلالة على ثياب الشخصية الكوميدية هي غالباً مماثلة للأدوات اللغوية . من بين هذه الأدوات الشائعة تلك التي تدعى بالمصطلح الإيطالي Lazzi) : أي دمج كلمتين متناقضتين لأحداث سخرية (Oxymoron) ،

والإبدال في حروف وأصوات أو مقاطع الكلمة (Metathesis) (*) نجد شيئاً مماثلاً في مظهر ثياب الشخوص الكوميدية أو في مكياجهم أو في أقنعتهم ، بالإضافة إلى ذلك ، كانت ولا تزال توجد إشارات مسرحية تقليدية خاصة بالثياب التي بواسطتها يصبح إدراك الشخصية الكوميدية ممكناً مباشرة (مثلاً : قبعة المهرج وذنب الثعلب الخاص بـ Hans Warst وغيرها) .

يوجد في كل دراما ـ تقريباً ـ وخصوصاً في (دراما الشخصية) مسألة تصوير دور معين ، طرطوف المرائي ، هارباكون البخيل . وكذلك الشخصية التي تتمتع بجوانب متعددة مثل : البخيل ، الأب المحب ، وشايلوك الماكر ـ هؤلاء جميعاً يجتمعون في دور واحد ـ يستخدم المسرح لتحقيق هذه الغاية كل ما يتوفر لديه من وسائل . من ضمن هذه الوسائل ـ الوصف الذاتي لدور الشخصية (Autocharacterization) . إن حديث الشخوص المسرحية في المسرحيات الدينية للقرون الوسطى ، وفي المسرحيات الأخلاقية والشعبية هو خير مثال على الوصف الذاتي للشخصية . تقع حالات أقل وضوحاً في تراجيديات شكسبير وبوشكين ، وكذلك في مسرحيات أخرى حيث يلقي الممثل مونولوغاً يعرّف الجمهور بالجوانب الأساسية من سلوكه . ولكن مضمون المونولوغ ليس وحده الذي يخدم كوسيلة في الوصف الذاتي للشخصية . لقد تحققت تلك الغاية بواسطة (لهجة الشخصية) (العبارة لـ زيك) . دعونا نذكّر أن إيجاد (لهجة للشخصية) ملائمة لكل دور في المسرحية هو المهمة الحاسمة للكاتب المسرحي والممثل . كما يجب أن نعترف بأن اللهجة السيكولوجية قد طبقت بنجاح على تنويعات كثيرة لمسرحيات شعبية قدمت في

(*) Oxymoron هي أداة استعارة تجمع ـ ظاهرياً ـ بين عنصرين متناقضين : فنقول مثلاً : يا للخفة الثقيلة ! أوعبث رزين . Metathesis تعني الإبدال داخل الكلمة ، أوفي الحروف والأصوات أو المقاطع . مثال : أتراح بدل أفراح . (المترجم) .

المسرح الشعبي . بالإضافة إلى الوسائل اللفظية ، يتحقق وصف الدور بالثياب (ثياب المرأة في طرطوف ، والبخيل بلوجسكين في تقديم مسرحية « النفوس الميتة » وغيرها) . ويتحقق وصف الدور أيضاً بواسطة محاكاة أو إيماءات الممثل . وهنا تساعد المشاهد كثيراً . مثلاً : غرفة العازب المسن الكسول في مسرحية جوجول (الزفاف) ، ومكتب فاوست العالم يعبران بشكل رائع عن شخصية المقيم فيها . بشكل عام ، المشاهد في المسرح الشعبي لها أهمية قليلة ولا تستخدم عادة كوسيلة لتصوير الشخصيات نفسياً . إن دور المشهد ـ في المسرح الشعبي ـ يُعهد به للأثاث والملابس المسرحية .

يُعبر عن وصف الأدوار ليس فقط بالوسائل التي ذكرناها الآن ، بل أيضاً (بالفعل) . لا يصف البارون ـ في مسرحية بوشكين (الفارس الشده) ـ نفسه بالألفاظ فقط على أنه رجل غارق بشكل جنوني في حب ثروته ، بل يُثبت ذلك عملياً على الخشبة وذلك بإيماءاته وسلوكه وأمور أخرى ـ تكمن الوسيلة الأخرى لوصف الشخصية سيكولوجياً في كلام الشخصيات الأخرى عنه . وهذا الوصف تدعمه نوعية ثياب الشخصيات التي هي على علاقة ودية مع الشخصية التي يراد تصويرها . مثلاً : تصف ثياب المساجين الرثة ـ في أوبرا فيدليو لبتهوفن ـ الحاكم الظالم والوحشي(١٥) .

توجد ـ بالإضافة إلى ذلك ـ حركات عديدة في المسرح لها إشارات لفظية خاصة بتصوير الممثل كممثل : لغة الممثل الخاصة ، أو (لغة الخشبة) التي تبرز ليس فقط كمسألة (إلقاء) بل أيضاً كتجويد معين . كما توجد أيضاً إيماءات الممثلين التي تصور الممثل فقط كممثل .

إن تحليل نظام الإشارات التي تشكل لغة الخشبة المستخدمة من قبل الممثلين في المسرحية تؤكد أن جميع الإشارات الموجودة ، حتى وإن لم يكن غالباً ، في أشكال أدبية أخرى ذات لغة شعرية (كالرواية والقصة وغيرها) .

والفرق - على أية حال - بين تلك الأشكال الأدبية والمسرح هو أن (إشارة الكلام) في المسرح هي فقط إحدى مقومات بنية التعبير المسرحي ، ولهذه البنية ذاتها تنتمي المحاكاة ، والإيماء ، والثياب ، والمشاهد وكذلك اللغة .

إن تعددية الإشارة (Plurisignation) تزداد أكثر بحكم أن الدور الذي يلعبه الممثل له إشارات مختلفة حين يكون الجمهور ملماً بجميع الشخوص التي في المسرحية ، أو بعدد كبير منهم - ينبغي على طرطوف - في كل حركة منه ، وتجويد في الكلام حتى المشهد الأخير - أن يظهر لأرغون كإنسان طيب ، وللجمهور كشخص مراء ومثير للاشمئزاز يدعي الطيبة ، إليكم حالة مماثلة ولكن أكثر تبسيطاً : في إخراج حكاية (الصغيرة صاحبة الثوب والقبعة الحمراء) كان يجب على من يلعب دور الذئب ألا يجعل الجمهور يجد صعوبة في الاعتقاد بأن الحفيدة غير قادرة على إدراك الذئب المتخفي في شخصه ، ومن الناحية الأخرى ، على الممثل أن يظهر - طيلة الوقت - وكأنه الذئب ، وإلا سيعتقد الجمهور والحفيدة بأنه المرأة العجوز . في الحقيقة ، يجب على الممثل الذي يقوم بدور طرطوف أن يفعل ذات الشيء .

تكمن تعددية الإشارة - بشكل خاص - في أداء الممثلين لأعمال كتاب رمزيين ، حيث تحمل شخوص معينة - للجمهور ولممثلين آخرين - إشارات عديدة . توجد في مسرحية (هانيل هيملفارت) لهوبتمن - شخصية بالنسبة لهانيل هي معلم ، وبالنسبة للمثلين الآخرين والجمهور هي كل من المعلم (غوتولد) وشخص أجنبي . والراهبة مارثا هي - بذات الوقت - راهبة وأم ، نواجه مثل هذه الظاهرة في مسرحية (الجرس الغارق) لهوبتمن ، وفي مسرحية (بيرغنت) لأبسن وفي مسرحيات رمزية أخرى .

تقدر طبيعة الإشارة المسرحية أيضاً العلاقة المميزة للجمهور بالإشارات المسرحية ، إنها علاقة تختلف تماماً عن علاقة الإنسان بالشيء المادي الحقيقي

أو بالموضوع الفعلي . عادة تثير مشية وإيماءات الرجل المسن في الحياة الواقعية الشفقة ، بينما ذات المشية والإيماءات ـ على الخشبة ـ تخدم غالباً وظيفة كوميدية .

يجب أن نعترف أن العروض المسرحية تتميز ـ عن جميع الأعمال الفنية الأخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضاً إشارات ـ بغزارة إشاراتها . هذا يمكن إدراكه لأن العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر فنون مختلفة كالشعر ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص وغيرها ، يجلب كل عنصر ـ بحد ذاته ـ إلى الخشبة عدداً من الإشارات . ولكن بعض هذه الإشارات يختفي أو (يزول) . مثلاً : يفقد النحت إحدى ميزاته الأساسية ، أي الأشكال المختلفة التي يكتسبها حين يفحص من اتجاهات بصرية متعددة ، لأننا ـ في المسرح ـ نشاهد قطعة النحت من منظور واحد فقط[١٦] ، بالمثل ، تفقد أعمال فنية أخرى جزءاً من إشاراتها حين تكون على الخشبة . من ناحية أخرى ، باندماج هذه الفنون مع أدوات تقنية للمسرح يمكن للعديد من عناصرها أن تكتسب إشارات من جديد . مثلاً : تستطيع قطعة نحت تحت أضواء مختلفة أن تعبر عن أمزجة مختلفة . يمكن خلق جو حيوي نابض بالحياة وذلك بواسطة إضاءة قطعة من النحت بألوان براقة . وباستخدام إضاءة مظلمة ، يمكن إقامة جو كئيب وموحش . وباتحاد الموسيقى مع إيماءات وألفاظ الممثل الذي يلعب دور رجل يموت تعبر بشكل حسي أكثر عن الحزن وغيره ـ وهكذا حين تتحد عناصر معينة لأنواع مختلفة من الفنون مع عناصر فنون أخرى تكتسب هذه الفنون إشارات جديدة .

هذه التعددية للإشارة في الفن المسرحي تزداد بحكم أن متفرجين مختلفين يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة ، لنأخذ ـ مثلاً ـ مشهد فراق حيث ترافق الحوار موسيقى . للمتفرج الميال إلى الموسيقى ، سيكون المعنى الغالب

مرتبطاً بالموسيقى . أما المتفرج المعني بالإلقاء ، سيكون الإلقاء لديه هو العنصر الحاسم وستكون الموسيقى شأن ثانوي ، هذا التعدد لإشارات الفن المسرحي يميز المسرح عن أي فن آخر ، ويجعله قابلاً للإدراك - في آن واحد - من مثل متفرجين ذوي أذواق ومستويات جمالية مختلفة .

لو قارنا المسارح الطبيعية والواقعية لوجدنا استخدام المسرح الطبيعي لفنون أخرى (كالموسيقا ، والرقص ، وغيرها) هو غالباً أقل من المسرح اللاواقعي . من الناحية الأخرى ، تتمتع الشخوص ، والثياب ، والمشاهد ، والأثاث - في المسرح اللاواقعي - بفيض من الإشارات أكثر من المسرح الطبيعي حيث للثياب والمشاهد عادة إشارة واحدة فقط ، طبعاً بهذه الطريقة يحد المسرح الطبيعي من استعمال الوسائل المسرحية .

إن دور الممثل هو بنية من إشارات غاية في التعدد : إشارات يعبر عنها بالكلام ، بالإيماءات ، بالحركات ، بالوقفات ، بالمحاكاة ، بالثياب وغيرها ، ولكي يعبر الممثل عن إشارات مسرحية مختلفة ، يستعمل - في آن واحد - أشياء متباينة كالثياب والشعر المستعار بالإضافة إلى إيماءاته (سواء كانت طبيعية أو مفتعلة) وصوته وبالتأكيد عينيه وغيرها .

نستطيع أن ننقل مفهوم اللغة (La langue) والكلام (La Parole) من حقل الظاهرة اللغوية إلى ميدان الفن . مثلاً : كما يفترض في المستمع أن يكون متقناً اللغة جيداً - اللغة كواقع اجتماعي - لكي يفهم كلام المتكلم المفرد كذلك بالنسبة للفن . لا بد أن يكون المشاهد مهيئاً لتلقي الأداء الإفرادي للممثل ، أو لأي فنان وذلك عن طريق إتقانه للغة ذلك الفن كمعيار اجتماعي . هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن .

ولكن يوجد بين عمليات إدراك إشارات اللغة وإشارات الفن اختلاف اختلاف في المبدأ ، في مجال اللغة - أي اللغة كوظيفة لتناقل الأفكار - تقوم

عملية الاستجابة تقريباً على الشكل التالي: نسمع أولاً تعبيراً ثم نزيل منه كل شيء فردي، ونصب اهتمامنا فقط على ماسمعناه في العبارة، أي نصب اهتمامنا على اللغة كواقع اجتماعي. مثلاً: لو تفوه شخص أجنبي بعبارة كهذه: «ابنتك هو فتاة جيدة» لأدركنا أنه يعني «ابنتك هي فتاة جيدة. ولن تزعجنا كثيراً الأخطاء التي ارتكبها.

إن عملية فهم العمل الفني هي مطلقاً مختلفة، نحن ندرك العمل المنجز فنياً، أو الدور المتقن في مسرحية، أو الأداء الموسيقي، أو الأغنية على شكل (كل) Whole. إذا قام ممثل موهوب بتمثيل (عطيل)، يبدو لنا ـ وهذا ما يحاول أن يقنعنا به ـ أن كل شيء في عرضه وفي دور (عطيل) الذي لعبه هو صحيح فنياً وجيد بما في ذلك الملابس، والإيماءات، والوقفات، وتلوين الصوت، وتعابير الوجه وغيرها. لذلك إذا قُلد عرضه، سيشمل التقليد كل التفاصيل ـ الإيقاع في كلام عطيل حسب تقاليد الممثل الشهير، تلوين صوته وإيماءاته وغيرها. في محاكاة كهذه، يتم غالباً تقليد العيوب الفردية للممثل أيضاً لأن هذه العيوب في ذهننا لا تنفصل عن الصورة (الكلية) للدور. بهذا الصدد يروي ستانسلافسكي القصة التالية:

ذهب معلم في مدرسة للدراما وراء الكواليس بعد عرض مقطع من إخراج طالب. واحتد غضبه فقال: «أنتم ناس لا تومئون برؤ وسكم أبداً. إن الرجل الذي يتكلم بوضوح يومىء برأسه». الإيماءة بالرأس هي قصة بذاتها. تمتع ممثل رائع بنجاح عظيم. وكان له العديد من المقلدين. ولكن لسوء الحظ كان له عيب محبب، أعني إيماءة بالرأس. وأدرك اتباعه حقيقة أن صاحبهم له موهبة عظيمة، له قدرات نادرة وتقنية مذهلة. ولكن بدل أن يأخذوا عنه الصفات الحسنة التي يصعب اكتسابها من الآخرين، نسخوا عنه فقط عيوبه ـ الإيماءة بالرأس ـ التي هي أشياء يسهل اكتسابها[١٧].

إن معارضة ستانسلافسكي للمحاكاة الخالية من الإبداع كان لها

ما يبرّرها . ثمة ، فرق بين ما يقوله هنا ، وما نقوله نحن . نحن نتحدث فقط عن وعي الدور الذي أنجز . بينما يتكلم ستانسلافسكي عن عمل الممثل الخلاق . في الوقت الذي يجب على كل ممثل فيه استخدام ـ حسب تقاليد الدور ـ منهج الممثل الشهير ، عليه أيضاً أن يستخدم شخصيته هو من جديد ، وتلون صوته ، وحركاته ، وعينيه . . . إلخ .

الآن سننتقل إلى وضع بعض الملاحظات عن الفولكلور . إن ظاهرة الفولكلور : كالأغنية ، والحكاية ، وأشكال السحر ، ونماذج أخرى تناهز ظاهرة الدراما ، إن ظاهرة الفولكلور الشفهية (Oral) هي كظاهرة الممثل لا تنفصل عن الشخص الذي يقوم بها . يختلف المستمع لهذه الظاهرة عن قارىء القصيدة أو الرواية في أنه لا يستطيع أن يفصل الظاهرة الفنية ذاتها عن المؤلف أو الراوي . لذلك من الخطأ أن نعرّف نص الحكاية دون اعتبار للكيفية التي يروى بها . فضلاً عن ذلك ، إن شخصية الراوي هي أكثر ارتباطاً بما يروى من شخصية الممثل وهو يؤدي دوره على الخشبة . كل ما يعنينا في أداء الممثل هو كيف يستخدم الوسائل الدرامية المتوفرة لديه ، أي كيف يستخدم صوته ، حركات جسمه ، وغيرها لكي ينتج عرضاً درامياً ـ سواء كان الممثل ـ الذي قام بدور رائع لبطل إيجابي ، أو لوغد شرير ـ هو شخص سيء أو طيب هذا سؤال لا يعنينا بشيء . على أية حال ، هذا لا يصح في مجال سرد الفولكلور ، لأن الراوي غالباً ما يستخدم شخصيته وخصائص الحياة الواقعية كوسائل فنية . يذكر الأخوة سوكولوف قصة الراوي سوكولون كوزميج بيتر وفيج الذي كان موضع سخرية ومضايقة . كان سوزون يُدخل نفسه في الحكاية التي يرويها (كتوم المغفل) . « كان يوجد فلاح له ثلاثة أبناء . كان اثنان منهما ماكرين والثالث غبي مثلي . ثم يتابع وصف المظهر البائس (لتوم المغفل) قائلاً بأنه تماماً كمظهره : « ملوث بالمخاط ، ومثير ، وسائل اللعاب » . وبهذا الوصف الحي يثير ـ لا لا إرادياً ـ عاصفة من الضحك في مستمعيه(١٨) .

يقارن الجمهور في المسرح الشعبي ـ وباستمرار ـ بين الدور الذي يلعبه ممثل فلاح وبين حياة الممثل الخاصة ، في المسرح ـ كما في فنون أخرى ـ هناك إشـارات تنتمي فقط لحركـات فنية راسخة . مثلاً : كان يوجد في التراجيديا القديمة إشارة خاصة تميز الشخصية الرئيسية عن الشخصيات الثانوية ، وتلك الإشارات كانت ركن الخشبة المسرحية التي منها يدخل الممثل ، في أوبرا القرن الثامن عشر كان قد وضع النظام التالي :

يقف جميـع العـازفـين على الآلات المنفـردة في صف واحد مواز لأضواء مقــدمــة المسرح ؛ وتقف الشخصيات الكـوميدية في وسط المسرح ؛ ويقف الكـورس في خلفية المسرح ، في مقدمة الخشبة ، كان الترتيب ضمن الصف الأول موحـد المقياس : كان الممثلون الـذين يقومون بأدوار رئيسية على يسار الجمهور . وكان كل منهم يتخذ موقعه حسب أهميته من اليسار إلى اليمين . يحتل البطل أو العاشق الرئيسي مكانة الشرف . وهو الأول إلى اليسار لأنه هو الذي يقوم بالدور الرئيسي من حيث الأهمية(١٩) .

إذن كانت هذه الأماكن التي شغلها الممثلون إشارات لأدوارهم . كانت ملابس دوتوري ، وبانتلون وغيرهـم ـ في الكوميديا ديلارتي ـ تصف للمتفرج هذه الأدوار بدقة(٢٠) .

في الواقع هذه ليست مسألة مراحل تاريخية معينة تتمتع بإشارات مسرحية خاصـة بها ، تتغـير ـ في مرحلة أخرى ـ مع تغيير كل الأسلوب المسرحي لتحل محلها إشارات أخرى . هناك ممثلون كثيرون يضيفون إشارات إلى أدوار مختلفة .

ويعاد تكرار هذه الإشارات (ولا يجوز العكس) من قبل الاتباع إلى أن يبرز ممثـل موهـوب معيـداً صيـاغة الدور من جديد ، نابذاً الإشارات القديمة

التابعة لسابقيه ومبدعاً إشارات جديدة . وهذه الإشارات تتكرر فيها بعد من قبل اتباعه .

نحن نعرف مجموعة إشارات كانت تعتبر خاصة بهملت من حيث الملابس ، وتعابير الوجه ، والإيماء أثناء الكلام ، وطريقة إلقاء مقاطع معينة وغيرها ، هذه الإشارات كان قد ابتدعها ممثل شهير وصارت ضرورية لاتباعه وللجمهور الذي نشأ عليها .

كل دور خلاق في العرض المسرحي ـ تماماً ككل إبداع حر في أي فن آخر ـ يصارع ضد الإشارات التقليدية في محاولة لاستبدالها بإشارات جديدة . في المسرح ـ إذن ـ جميع الظاهرات المسرحية ليست إلا إشارات لإشارات ، أو إشارات لأشياء مادية . رغم أن الممثل يعبر عن منزلته الملكية بثيابه ، إلا أن الإشارة إلى عمره تتسم بطريقة مشيته . أما الإشارة إلى أنه يمثل شخصية أجنبية ، فتتم بواسطة كلامه . مع ذلك ، لا نزال نجد في الممثل ليس فقط نظاماً من الإشارات ، بل أيضاً شخصاً حياً . وهذه الحقيقة يمكن ملاحظتها بسهولة خصوصاً عندما يشاهد المتفرج على الخشبة شخصاً على علاقة به أو بها . مثلاً : أم تشاهد ابنها يقوم بدور ملك ، أو أخ يقوم بدور الشيطان . . إلخ . هذه الثنائية ذاتها يختبرها المتفرج حين يرى ـ في أدوار جديدة ـ ممثلاً كان يعرفه على الخشبة منذ زمن بعيد . ويختبر المتفرج هذه الثنائية بدرجة أقل حتى حين يشاهد الممثل للمرة الأولى .

إن هذا الشعور بالثنائية الذي يساور المتفرج وهو يشاهد الممثل له أهمية كبيرة . أولاً ، تصبح جميع الإشارات التي عبر عنها الممثل مفعمة بالحيوية . ثانياً ، يؤكد ـ بذات الوقت ـ الشعور الثنائي بالعرض على أنه من المستحيل المطابقة بين الممثل والدور الذي يلعبه . وأنه لا يمكن إقامة معادلة بين الممثل والشخصية التي يمثل ، وأن ملابس ، وقناع ، وإيماءات الممثل ليست إلا

« إشارة لإشارة (Sign of sign) ترمز إلى الشخصية التي أراد الممثل تصويرها » . كانت هذه « الثنائية » قد أبرزت بوضوح من قبل جميع أنواع المسارح اللاواقعية ، وكانت عقبة في طريق تحقيق (الطبيعة المطلقة) في المسرح الطبيعي . وهذا يفسر أسباب مطالبة أحد المخرجين - في المسرح الطبيعي - من الممثل بالإقلال من الظهور العلني بين الناس ، وإلا سيفقد الكثير من المتفرجين الشعور بواقعية ما يتوهمون رؤيته حين مشاهدتهم الممثل ذاته بدور (الملك لير) أو (هملت . وسوف لن يتمكنوا من تخيل أنهم يشاهدون (لير) الحقيقي أو (هملت) الحقيقي وليس مجرد ممثل يلعب هذا الدور .

بالنسبة لتمثيل الممثل ، كان ولا يزال هناك تياران : من ناحية ، يبذل الممثلون جهداً كبيراً من أجل المكياج والإلقاء وغيرها وذلك لكي يكونوا كلياً مختلفين في كل دور . ومن ناحية أخرى ، يتصرف الممثل قصداً بطريقة خاصة لدرجة تجعل تمثيله - في كل دور - قابلاً للإدراك من خلال صوته أو من خلال مكياجه الخفيف . . . إلخ .

لا يوجد في مسرح الدمى الممثل كشخص حي . ولكن هنا حركات الدمى التي هي محض إشارة لإشارة . في مسرح الدمى حيث تتكلم الدمى ، لا يبقى من الشخص الحي إلا صوته . وعبر هذا الصوت تدنو الدمى من الشخوص الحية .

إن تحليل الإشارات في المسرح يدفعنا إلى إبداء ملاحظة شيقة أخرى . هناك أداة معروفة مثل استخدام الممثل لعناصر فن معين للتعبير عن انفعال متصاعد (كتسارع الحركة في الرقص) . ولكن حين لم يعد الممثل قادراً على تحقيق غرضه بالوسائل التعبيرية لحركاته ، يأخذ باستعمال تصاعدها بالهتافات [أي باللجوء إلى وسائل صوتية] . والعكس بالعكس ، حين لم تصبح وسائل الصوت لدى المغني - في الكريشيندو - غير كافية ، يبدأ المغني باستكمال تصاعد

غنائه بالرقص أو بالحركة . أحياناً قد لا يستكمل الرقص أو الحركة بالأغنية فقط . أو الأغنية لا تستكمل بالرقص . عندها تستبدل الواحدة بالأخرى . كما أن هناك أداة (شكلية) مماثلة وهي إلغاء عنصر يتعلق بنيوياً بعناصر أخرى تابعة للحدث المسرحي . هذا يتجلى حين يكون الممثل مستخدماً إيماءات في أشد قسم انفعالي من دوره ، وفجأة يتوقف عن الإيماء بالحركة مستعيناً بالكلام فقط . أو يتوقف الممثل عن الكلام ليعبر عن انفعاله بالإيماءة فقط . إن الوسائل (الشكلية) التي ذكرت هنا تستخدم ـ أحياناً ـ في حالات أخرى حين لا يكون تصاعد الحدث الانفعالي معرضاً للمجازفة . .

إن التحليل المفصل للإشارات المسرحية يساعدنا في شرح وسائل شكلية أخرى خاصة بالمسرح .

الهوامش

(١) Compare my article « Kroi jako znak. Funkcni a strukturalni pojeti v narodopisu » in Slovo a slovesnost, 2 (1936), pp. 43 ff., and my book Funkcie Kroja na moravkom Slovensku (Spisy Narodopisneho odboru Matice Slovenskej v Turcianskom Sv. Martine, sv., 1937).

(٢) إن مصطلح « إشارة لإشارة » يختلف عن مصطلح رومان ياكبسون في مقالته هذه : Sach v symbolice Pushkinove in Slovo a Slovesnost, 3 (1937), pp. 2ff. حيث « إشارة لإشارة » تعني انتقال الإشارة من فن معين إلى فن آخر : كوصف النحت في الشعر .

(٣) V. N. Xaruzina, «Primitivnye formy dramaticeskogo iskusstva», Etnografia, 2 : 3 (Moskva - Leningrad, 1927). P. 67.

(٤) Emile Durkheim, Les formes elementaires de la vie religieuse. Le systeme totemique en Australie. 2nd edition (1925), pp. 532 - 53. Compare V N. Xaruzina, « Primitivnye formy dramatic eskogo iskusstva » P. 67.

(٥) Otakar Zich, Estetika dramatickeho umeni. Teoreticka dramaturgie (1931). P. 232.

(٦) S. Pisarev and S. Suslovic, « Dosjul'naja igra - Komedija Poxomuskoi, « Krest'janskoje iskusstvo SSSR. Sbornik Sekcii Krest'Janskogo iskusstva Komiteta sociologiceskogo izucenija iskusstva. I. Iskusstva severa. Zaonez je (Leningrad : 1927), P. 184.

(٧) Compare Vl. Iv. Nemirovic - Dancenko, Iz proslogo (Leningrad : 1936), pp. 180 - 1.

(٨) Jul. Fejfalik, Volksschauspiele aus Mahren (Olomouc : 1864), pp. 59 ff.

(٩) كانت العبرية هي اللغة التي قصد اليهود قراءتها . هذه إحدى الحالات التي تستعمل فيها لغة تقليدية لتمثل لغة أجنبية في الفولكلور . رغم أن الاستشهادات التي قرأها اليهود هي عبرية ، ولكن يصعب هنا معرفة الألفاظ العبرية فيها .

(١٠) كانت أحيانا شخصيات الرجال ـ في مسرحيات القرون الوسطى ـ تتميز عن شخصيات النساء بتباين في المقاطع الشعرية . ذكر كريجسكي ذلك في مقالته : « Jazykova Karikatura v dramaticke Literature » (Sbornik Matice slovenskej, xv, 1937), P. 388.

(١١) P. Bogatyrev « Puppentheater in Munster in Westfallen, » Prager Presse, 23 : 8, 1931.

(١٢) J. Baar in Cesky lid, 1892, P. 505, and J. F. Hruska Tri Kralove na Chodsku », ibid., 6, 1897, p. 244.

(١٣) « Primitivnye formy dramaticeskogo iskusstva », Etnografia, 3 : 6, (1928), P. 28.

(١٤) يختلف عن الكلام العملي حيث التمييز بين الكوميدي والتراجيدي يقدمه الشخص المتكلم .

(١٥) توجد وسيلة أدبية لا مسرحية في المسرح المعاصر تساعد في وصف الأدوار وهي البرنامج المطبوع .

(١٦) Compare Jan Mukarovsky, « Troji podoba T. G. Masaryka » (Nekolik poznamek k problematice plastickeho portretu). Lidove noviny, 27 / 2 (1938) .

(١٧) K. Stanislavskij, My Life in Art. [In the Russian original pp. 144 ff.].

(١٨) Boris and jurij Sokolov, Skazki i pesni Belozerskago kraja (1915), pp. L X III LXIX.

(١٩) A. A. Gvozdev, « Itogi i zadaci naucnoj istorii teatra » in the book Zadaci i metody izucenija iskusstv (Rossijskij Institut istorii iskusstva, Academia, Petersburg : 1924), P. 119.

(٢٠) لمقارنة عملية دمج إلقاء مسرحي بآخر في حركات مسرحية مختلفة ، انظر : J. Honzi, Slava a blda divadel, pp. 178 - 207.

شعر

قصائد من جاك بريفير

• ترجمة: د. محمود موعد

(المحشر) للشاعرة فانيا بتكوفا

• ترجمة: د. أحمد سليمان الأحمد

لقطات للشاعر جوزيبي اونغاريتي

• ترجمة: جوزيف قالوستيان

قصائد مقاومة من ألبانيا

• ترجمة: عبد اللطيف أرناؤوط

قصائد من جاك بريفير

● ترجمة: د. محمود موعد

(عن الفرنسية)

مدخل :

يعد جاك بريفير - الذي ولد في نويي - على السين عام ١٩٠٠ - من أكثر الشعراء الفرنسيين المعاصرين شعبية . وقد تركت صداقته ومخالطته للسرياليين بصمات واضحة على شعره . تأخر جمع شعره المتفرق في ديوان حتى عام ١٩٤٥ حين صدر ديوانه الأول الشهير (كلمات) ثم تتابع صدور كتبه الشعرية :

- حكايات .
- رقصة الربيع الكبرى .
- سمر لندن .
- مشهد .
- الحديث عن المطر والطقس الجميل .
- مطلع الفجر .
- ركام .
- أشياء وأشياء أخرى .

كما قام بكتابة السيناريو والحوار لأفلام كثيرة من بينها :

- أطفال الجنّة .

- زوّار المساء .

- عشاق فيرونا .

توفي بريفير عام ١٩٧٧ .

ونحن حين نترجم بريفير فإنما نقصد لديه الحياة والبساطة ، إذ استطاع أن يكتب عن التجارب اليومية البسيطة ، ويخرجها من يوميتها إلى تجربة شعرية نابضة ، ويرتفع باللغة المحكية المألوفة إلى مستوى الخلق الشعري دون أن يكسر حدود اللغة . وفي هذا تكمن خصوصية : الأشياء في طزاجتها والكلمات في حرارتها وتدفقها . وتلاعب بريفير بالكلمات لا يفقدها العفوية والبساطة . ومن هنا كانت بعض قصائده عصيّة على الترجمة لاعتمادها على طبيعة اللغة الفرنسية الخاصة . ولإيحائها أحياناً بما هو فرنسي خالص .

إننا حين نقرأ بريفير ننسى السياق الشعري لندخل في سياق الحياة فيكون في أيدينا ، في الوقت ذاته ، الحياة والشعر .

صحو عابر

أنا في (المترو) تأخذني سنة من نوم
فجأة يوقظني شيء مزعج يدغدغ ذقني
أصحو فأرى رجلاً قصيراً ، واقفاً ، بصدريته البيضاء
يفرك ، بنشاط ، وجهي بفرشاة مبللة .
لا بأس ! أنا ، إذاً ، عند الحلاق
أخذتني سنة من نوم ، وها أنذا أستعيد
طمأنينتي .

أنام من جديد
فجأة ينتابني ألم فظيع ؛
إنهم ينزعون ، بمثقب ، قحف رأسي .
أصحو فأرى رجلاً قصيراً ، واقفاً ، بصدريته البيضاء ،
يقبض بيده على مثقب آلي .
لا بأس ! أنا ، إذاً ، عند طبيب الأسنان ،
وها أنذا أستعيد طمأنينتي ،
والطبيب يعيدني إلى النوم ؛ لأن صرخة قد أفلتت مني .

من جديد ، أنا في (المترو)
تأخذني سنة من نوم فأغفو
وامرأة أحبها تأتي وتجلس قربي

لست أدري من هي ،
لكنها ، ككل النساء اللواتي أحبهن ، كانت عارية ،
وجميلة بصحبتي .
ينظر الركاب شزراً إلينا ،
تصدمهم رؤيتنا
فينزلون ، محتجين ، في المحطة التالية
المرأة التي أحبها تعانقني ،
فيمحى كل ما عداها .
وفجأة شيء فظيع يهز كتفي ،
فتختفي المرأة التي أحبها ،
ألتفت فأرى يداً على كتفي ،
ثم ذراعاً تتصل باليد ، و . . . . .
رجلاً أمامي قصيراً واقفاً
يرتدي بزة زرقاء ، قابضاً على ثقابة
يطلب مني تذكرة الركوب
أقتله ذاهلاً ؛
فيدق جرس الإنذار ،
يتوقف (المترو) ويجرونني
وتأخذني سنة من نوم فأنام ، وأنام ،
وأنام

أنا في (المترو)
أنتظر المرأة التي أحبها
تأتي ، تبتسم ، تجلس قربي
وتعانقني ، ولكن . . .

شيء لا يطاق !
يهز كتفي من جديد فأصحو :
رجل ، ببزة الحرس ، يشير إلي مقطّباً حاجبين كثيفين أن :
« الوقت ليس وقتاً للنوم » .
لا بأس ! أنا في محكمة الجنايات بقصر العدل
وها أنذا أستعيد طمأنينتي !
رجل قصير بثياب حمر يشير إلّي باصبعه مهتاجاً ،
يومىء إلى سبعة رجال قصار بثياب رمادية
طالباً منهم رأسي ؛
لأن عليّ أن أدفع الفدية إلى المجتمع ،
إلى المجتمع . . إلى المجتمع . . .
وأنا ، أنام ، أنام ، أنام

أنا في (المترو)
أنتظر المرأة التي أحبها
تأتي إلّي أكثر فتوناً وشباباً .
ومثلها لم يخلق بعد
تبتسم سعيدة
تفهم كل شيء
تعرف كل شيء
وتحبني قدر ما أحبها
ومثلي أيضاً تحب نفسها كثيراً
خُلقنا ليفهم الواحد منّا الآخر
وخلقنا للحب
وإنه لحظ باهر أن تكون من ركاب الدرجة الأولى ؛

فالمقاعد هنا وثيرة و . . . .
ولكن ها هي ذي الدوامة تعود
فيهز كتفي من جديد
ولكن المرأة التي أحبها ، هذه المرة ، لا تختفي
ألتفت فأرى رجلاً قصيراً يلفه البياض ،
ليس طبيب الأسنان ،
وليس المدعي العام ،
إنه مفتش التذاكر ،
يلتفّ بالبياض لأن للأكفان لون البياض
وهو في الكفن لأنه قد مات
وقد مات لأنني قتلته
لكنه يتابع مراقبة التذاكر فيها وراء الحياة والموت
وراء ابتهاجه وحزنه
فمهنته أن يراقب التذاكر
ينظر إلـيّ بلا اكتراث
ويبدو أنه لا يحمل لي حقداً للجريمة التي ارتكبتها حين قتلته
أوه ! من الطبيعي أنه لا يبتسم ولا يبدو عليه الفرح
الوجه سعيد فحسب ، متعب ، ساذج
كوجوه القديسين المرسومة على الزجاج والتقاويم .
وبلطف يلتمس منا تذاكر الركوب
في هذه اللحظة تختفي المرأة التي أحبها ؛
لا تذكرة لديها بلا ريب.
أما أنا فتذكرتي للدرجة الثانية
وليس لدي نقود لأدفع فرق الدرجتين

يهزّ مفتش التذاكر رأسه بألم
فيتوقف القطار
وأمضي إلى الدرجة الثانية .

ويستأنف القطار الرحيل
وتعود المرأة التي أحب فتعانقني
وإنه ، كذلك ، لحظ باهر أن نكون من ركاب الدرجة الثانية ،
إذ يمكن لنا هنا أن نمارس الحب مع من نحبه ويحبنا ،
على المقاعد الخشبية من الدرجة الثانية
في (مترو) العاصمة وأمام جميع الركاب
كما لو كان الأمر على سرير يلتف بأطلس باذخ ،
أو كالأطفال تحت سقيفة وهم يفرغون في المساء القمامة .

ينظر إلينا الركاب نظراتِ اللامبالاة
لأناس رأوا هذا أو سمعوا إلى من رأوا
بغتة . . . ينفتح الباب
والمدّعي العام العنيد مازال يلتف بثياب حمر ،
يشير باصبعه إليّ من جديد ،
يطالب وسط لا مبالاة الركاب المتزايدة ، برأسي
فأنفجر ضاحكاً ، وتنفجر المرأة التي أحب
فتعانقني وأعانقها و . . . .
وفجأة يأخذني القلق وأخاف « ألا يكون هذا إلا حلمًا »
ولكن المرأة التي أحبها تقرأ أفكاري فتقرصني
بحنان عظيم حتى تدميني
ولكن ما أزال أخاف أن يكون هذا حلمًا
وتراودني فكرة الحلم لأني أستمتع بالحب أفضل مما اعتدت في اليقظة

ولكن المرأة التي أحبها جميلة حقاً ؛
سعيدة حقاً
فتية حقاً
حتى إنني أجرؤ أن أقول لها ، وأنا أداعبها ، كما يقال في الواقع :
« حتى أعماق أفكاري »
فتجيبني وهي تهز ، برفق ، رأسها الجميل :
« لا ، عم تريد أن تبحث حقاً ؟ »
ومن جديد يُهز كتفي ، ومن جديد تختفي
ولكنها تختفي ، هذه المرة ، ضاحكة ضحكة سخيّة
سعيدة ، واثقة
حتى إنني لم أستطع أن أمتنع عن الضحك لهذه الضحكة
ومن خلال هذه الضحكة ذاتها ،
المنطلقة مثل الشمس ،
أرى أمامي رجالاً قصاراً يلتفون بالسواد
منتصبين على هيئة ساخرة
واثنان منهم ، برداء طويل ، يرجواني ،
بعيون تملؤها الدموع ، أن أكون شجاعاً ؛
لأن التماس العفو عني قد رفض

إنه لشيء عصيّ على السرد ؛
إذ لا يمكن شرحه
وأنام
كل هذا بلا طائل لزمن متأخر ، ضيق
أنام ، وأنام ، وأنام
وتأتي ، وما تزال تعانقني . .

(المحشر) للشاعرة فانيا بتكوفا

● ترجمة: د. أحمد سليمان الأحمد

اصغوا أيها الناس جميعاً !
يا كل العالم ! وقوفاً !
هؤلاء الذين يحتسون بلا مبالاة !
الويسكي والكولا على الشاطىء حتى الغسق
أو الذين يركبون سيارات جديدة ،
بل وأولئك الذين يموتون بالسرطان
هؤلاء الذين ينتظرون طفلاً
أو يحملونه بين أذرعتهم !
هؤلاء الذين تنمو البغضاء في صدورهم ،
البغضاء التافهة ضد كل من سار على الطريق ،
هؤلاء الذين يشيدون بيتاً جديداً
أو يتحسرون للحصول على ثريا أخرى ،
هؤلاء الذين يعودون دون خبز

إلى عصافيرهم الجائعة في أكواخهم المعتمة
هؤلاء الذن لا أطفال لهم ،
ولكنهم يحبون كلباً على الأقل ،
يا كل الناس أولي القلوب البطيئة
الذين يتعلمون الآن كيف يكونون ناساً .
أصغوا !!
من هذه الأراجيح ـ ناطحة السحاب ،
من الأرواح التي تحيا في المقابر مع الفئران ،
هذا العالم يبكي بصيحات طفل
يجب أن يهدهده أحد .
هذا العالم يتأرجح وينهار ،
تحت أقدامنا ، في أيدينا ، في أنفسنا ،
وإذا قرر (العجوز) في لحظة
أن يضغط على زر في ساعة معينة ،
هذا العالم سيرتعش كما لو أصيب بالبرداء
والسيارات والوظائف والشقق
ستغدو دون جدوى
إذا تغلغل في أجوافنا
الموت ـ الدودة الوحيدة .
أصغوا ! يبدأ الأمر من جهة ما !
يجب أن يبدأ من جهة ما .
أرض لبنان البرتقالية تغلي بالحمم
والخبز في البطون يحترق بالكاز
الشيوخ ، الأطفال ، الحبالى يركضون

مثل كرة جبارة مدماة ،
عليك الآن بمنجلك أيها الموت
وازدرد كل شيء في تيارك العميق !
خطى القديسين ، والحكم القديمة
والعهد القديم والجديد بوجهه الممسوخ ،
وجندي يمسح ببنطاله ما علق من جسد صغير ممزق
وأم تلد مع بقايا الرصاص الداخن
طفلاً دون عينين . وسرته أفعى . . . .
ولحم وعظم في وحل أسود
داخنان تحت جنازير الدبابات .
يا إخوتي الفلسطينيين المساكين !
يا أهلي العرب المعذبين !
قليل أن أقول بأن قربانكم مقدس
وضعيف أن أقول بأنكم ضعفاء !
يا شهدائي ـ القدامى ، العظام ،
صيدا غير ذات وجود ، بعلبك غير ذات أثر
في هذا العالم ـ التنيني ـ بمئة رأس
لم يبق إنسان حي .
قف يا ريغان ! يا مستر ريغان قف !
لقد كنت في الكنيسة يوم الأحد
بحق الله ، لا تثر غضب الله
ولا وصيته العاشـــرة !
اعلم أنك تعتقد بقدرة الله
وبيدك اليمنى ترسم إشارة الصليب

وتؤمن بنهاية هذا العالم
وبالأردن ، النهر الإنجيلي
قف يا مستر ريغان ، قف !
أمام صوت شاعرة مجهولة !
اعلم أنك لا تقيم وزناً للشاعر
ولا تقرأ الصحافة !
ولكن إذا تذكرت من جديد
الإنجيل الذي تغفو معه
فسوف تتذكر أنه في البدء كانت الكلمة
ومن هذه الكلمة صيغت النفس .
فكر يا مستر ريغان ، فأنت عجوز !
آن لك ، من أجل روحك ، أن تفكر ،
وليغد صوتي صيحة نائية
يطلقها إنسان بسيط لا حول له !
ولكن في هذا الصوت ستندمج ملايين الصيحات
من أطفال وأمهات .
وأعمدة بعلبك القديمة سترفع الشموس الخالدة
في جهة ما ، عالياً ، فوق الأرض ،
حيث لا أنت ولا أنا ولا الدبابات والصواريخ
ولا الكلمات يمكن لها أن تعيد إلينا
ذات العالم .

لقطات للشاعر جوزيبي اونغاريتي

● ترجمة : جوزيف كالوستيان

(عن الإيطالية)

أحد كبار شعراء إيطاليا المحدثين . ولد في الإسكندرية سنة ١٨٨٨ . تولّى تدريس الأدب الإيطالي في ساو باولو بالبرازيل وفي جامعة روما . ينتمي إلى حركة الشعر (الهرمسي) أو المبهم (Poesia Ermetica) ويعتبر من أقطابها البارزين .

شعره مقاطع مقتضبة ، وانطباعات عاجلة ، وعالم مسحور حافل بالصور والرموز ، وغني بنزعته الإنسانية . عن شعره يقول في إحدى قصائده :

« حين أعثر / في صمتي هذا / على كلمة / محفورة في حياتي / كأنها الهاوية / . . . » .

من أعماله الشعرية : المرفأ الدفين ، سعادة الغرقى ، شعور بالزمن . . . توفي عام ١٩٧٠ .

أبدي

بين زهرة مقطوفة وأخرى مهداة
تفاهة لا يحدّها وصف .

بســــــاط

كل لون يتمدّد
مستغرقاً في الألوان الأخرى
ليكون أشدّ انفراداً إذا تأملتَهُ

احتضار

أنْ تقضي كالقبرات الظامئات
في الســــراب
كالسمّنة تهوي
إثْر عبور البحر
في أول دَغْل
لأنها لم تعُدْ راغبة في التحليق
لا أن تعيش شاكياً
مثل حسون مكفوف البصر

مرحلة

سِــرْ ، سِــرْ قدماً
فقد عثرتُ
على بئر الحب .
وفي حدقة
ألف ليلة وليلة

استرحت .
مثل يمامةٍ
كانت تقترب
من الجنائن المهجورة
وفي جو الهاجرة
المثقَل بالإغماء
قطفتُ لها
برتقالاً وياسميناً

كَوْن

بالبحر
صنعتُ لي
نعشـــــاً
من الطراوة

مُتْعة

تنتابني حمّى
هذا الفيض
من النور .
أقطفُ
اليومَ
الثمرة التي تحلو .

وفي الليل
سوف يعتريني الندم
كعواء
ضائع في الصحراء

صحو

بعد هذا
الضباب الكثيف
واحدة
تلو الأخرى
تبرز
النجوم
أتنشّــــق
الطراوة
التي يُشيعها فيّ
لون
السماء .
أراني
صورة
عابرة
مشدودة إلى دوامة
خالدة

أغنية بدوية

امرأة قامت تغني
فتبعَتْها الريح وسحرتها
وعلى الأرض مدّدْتها
فاستغرقتْ في حلم حقيقي .

هذه الأرض عارية
هذه المرأة عاشقة
هذه الريح عاتية
هذا الحلم هو الموت .

لقد ضيعت كل شيء

لقد ضيعْتُ كلَّ شيء من الطفولة
ولن أستطيع بعدئذٍ
أن أتخلى عن ذكراها في صرخة .

الطفولة دفنتُها
في أعماق الليالي
والآن ، كسيف خفي ،
تفصلني عن كل شيء .
أذكر أنني كنت أهتزّ فرحاً في هواكِ
وهأنذا اليوم أتوه
في أبد الليالي .

اليأس ينمو باستمرار
والحياة ، المتوقفة في قعر الحنجرة ،
ليسَتْ عندي
غير صخرة من الصيحات .

الشـــــفقة

أنا امرؤ جريح
وكم أودّ الرحيل
لعلي أصل في نهاية المطاف ،
أيتها الشفقة ، إلى حيث يتنصّت الناس
للإنسان الوحيد مع نفسه .

أنا لا أملك سوى الرقة والكبرياء .
وأشعر بأنني منفيّ بين الناس .
ولكنّي من أجلهم أعاني الشقاء .
ألعلّي لستُ أهلاً للعودة إلى نفسي ؟
لقد ملأتُ الصمتَ بالأسماء .
أم أني قطّعتُ قلبي وعقلي إرباً
لأرسف في عبودية الكلمات ؟
إنني أملكُ على الأشباح .

أيتها الأوراق اليابسة ،
يا نفساً هائمة هنا وهناك . . .
لا ، أنا أكره الريح ودويّها
الشبيهَ بصوت حيوان أسطوري .

يا إلهي ، أولئك الذين يتضرعون إليك ،
ألم يعودوا يعرفونك إلا بالاسم ؟
لقد طردتني من الحياة .
فهل تطردني من الموت ؟
ربما كان الإنسان غير جدير أيضاً بالأمل .
هل جفّ نبعُ الندم كذلك ؟

والخطيئة ما جدواها ،
إن لم تعد تُفضي إلى الطهاره ،
والجسد يكاد يتذكر
إنه كان ، ذاتَ مرة ، قوياً .
أما النفس فحمقاء مكدودة .

يا رب ، انظر إلى ضعفنا .
إننا نودّ يقيننا .

ألم تعدْ تسخر بنا ؟

فارْثِ لحالنا ، إذاً ، أيها الطغيان .
أصبحتُ لا أُطيقُ البقاء داخل جدار
الرغبة بدون حب .
أرِنا أثراً من آثار العدالة .

شريعتك ، ما هي ؟
احزم بلهبك انفعالاتي المسكينة
حرّرني من القلق .

لقد تعبتُ من العويل بدون صوت .

قصائد مقاومة من ألبانيا

● ترجمة : عبداللطيف أرناؤوط

(عن الألبانية)

خلال المعركة

للشاعر الألباني : حمزة كوتسيو Hamze Kotsjo

أنا معك . . أيها الجندي
تفجرت السفوح والجبال بالورود
هنا . . لن نبقى متسكعين جامدين
هنا . . نمهد خط دفاعنا وصمودنا

في ميدان المعركة . . يمضي الزمن
وفي أرض المعركة . . نفترش التراب
ونبقى يقظين . . ساهرين
نمسك بأسلحتنا
التي تنبت منها الحربة

أنت أيها الجندي . وقفت بشموخ
ولما اشتعلت نيران المعركة

اندفعت أمام الجميع
لمحنا على محيّاك ابتسامة الظفر
وقد أحاط بك الدخان والغبار

مع السواعد القوية . . تسمو الفكرة
والفكرة . . انصهرت مع الجنود
لأن الهدف المنشود واحد
هو الدفاع عن أرض الوطن

جئنا هنا . . . وعشنا معك
لن نبالي بقسوة الطبيعة
تهطل الأمطار غزيرة
وينتشر البرد القارس

نظراتنا . .
تطلعاتنا إلى الأفق
تبقى محفورة على جباهنا
وأسلحتنا الهيأة في أيدينا
ستمنحنا ومضة الحرية

زهرة على بندقيتي

للشاعر الألباني : لوان جافزيزي Luan Qafzizi

نزلنا إلى ساحاتنا المضرجة
بعد قتال عنيف
قطعنا المسافات والجبال
لنرى الميادين الخالدة
وقد حملت أسماء شهدائنا

علقنا بنادقنا الحديثة
اللامعة . . .
وتركنا الساحة في هذه الليلة
لتغطيها قطرات الندى
لتغفو بعد المعارك الضارية
لقد حلمت . . . !!!!
بابتسامة النصر
فقد تلاشت أصوات
أزيز الرصاص
وهدير المدافع
وانفجار القنابل . .

تحت رماد أشجار الزيتون
دفنّا أشلاء أعدائنا
تركنا بنادقنا
لتعلن طلائع فجر جديد

وعلى بندقيتي
نبتت زهرة
علّقتها فخوراً بها
لقد أنشدت طويلاً
قصة البطولة . . .
والخلود . . .
والتحرير . . .

نزلنا من جبالنا الشامخة
إلى ساحات الفداء
وتنكبنا أسلحتنا
نفضنا ما علق بها
مسحناها من ذرات التراب

يا رفاقنا . . !!
لكم أشعلنا مواقدنا
ومددنا موائدنا البيضاء
من أجلكم . . . .
من أجل صداقتنا العريقة
أكلنا معاً
بالقرب من بنادقنا المزهرة

في الوطن . . .
امتدت أنوار الحرية . . .
استلقت على الهضاب والجبال
لأجل أوطاننا
تهيأ أسلحتنا
ويزداد عددنا
وتلتهب مشاعرنا . . .
نحن هنا . . . يا رفاقنا
نمنحكم الوفاء
ونعقد عليكم الأمل
ونرفع سلاحنا عالياً
لتبق البنادق ملتهبة

من انتصاراتكم الرائعة
يا رفاق الدروب
يا أصدقاء القلوب
ننشـــــد . . .
نغني . . .
نحيا بإباء . . .

المحارب القديم

للشاعر الألباني : لوان جافزيزي Luan Qafzizi

ما زلت أذكر جيداً
الليلة الرهيبة
عندما عشت مع رفاقي
في لهيب المعركة
في الساحة المحفورة بالقنابل
هناك . . .
وجدت نفسي وحيداً . . .
مصاباً . . .
وكان نزف جرحي غزيراً . .

يا رفيقي . . .
عندما لمحتني أسرعت إليّ
وأخمدت ألسنة اللهيب الصاعدة
اقتربتَ مني . . .
ودست أشباح الموت بقدميك

حملتني على كتفك
جامداً . . متألماً

وانطلقت بي فوق النيران
لقد أنقذتني من موت أكيد
في ذلك اليوم القاسي . . .
أنت أيضاً . . .
فاجأتك رصاصة محرقة

كاد الزمن أن يهزأ منا
كنا على الأرض مصابين
ثم عشنا للحياة . . . .
وصمدنا لانتصار أمتنا
وبقينا لمستقبل أجيالنا

النصير

للشاعر الألباني : فريدريك رشبيا Frederik Reshpja

هنا . . !!!
أوثقوه إلى العمود
أوقفوه باتجاه نجمة الصباح
سددوا فوهات البنادق إلى صدره
حيث تخفق الأحلام فيه
ويستفيق الحب فيه
لقد أرهب صوت الطلقات
غفوة أهل القرية
وطارت تلك الطلقات نحو السماء
فوق الأشجار الشامخة

بزغ الفجر
أشرقت الشمس
سارت الغيوم نحو الأفق المضرج
وعلى متن نجمة الصباح
كانت روحه تعرج إلى العلاء

إلى المناضلة الشهيدة

ـ سكورتي بال فال ـ

للشاعر الألباني : صادق بايكو Sadik Bejko

ـ ١ ـ

هوت . .
وفي عينيها الوديعتين رؤيا قديمة
نحو مناطق نائية
ونور أشعة شمس النهار
في عينيها . . .

أيتها الأخت . . . (سكورتي)
في قلبك الفتي
مكان للمصانع والمعامل
للشرايين الجديدة

يأتي الشاعر
ليغمس ريشته في الدم
فيقطف الأطفال الزنابق
من حقل روحك . . . .

- ٢ -

سقطتِ على سكة الحديد
وانهار الردم مبللاً ثقيلاً
وسالت على جبينك قطرة من عرق بارد
ونزف الدم من جسدك

في عينيك صفاء بحيرة في جبال الألب
وبياض الثلوج وسحر غابات (دوكاجين)
وفي بريقهما ومضة الرفاق والرفيقات . .
كبريق شارة النضال
المنبعث من جدائلك
طلقاتُ الثأر
. . وصلت إلى جبينك
خلف جبال الألب
ومن ورائهما تختفي وترتجف العادات البالية

في عيني (سكورتي)
ينبوع ألبي
وقد شهدتا يوم الرحيل
من المهد إلى اللحد
واليوم
تبدو البحيرة قاتمة

عيناها شهدتا اليوم الموعود
على الطريق الحديدية . . .

وكان دم (سكورتي) يسيل على كل الأيام
حتى على وشاحها المربوط حول عنقها

أيتها الأخت (سكورتي)
أين تعلمت البطولة . . ؟؟
أين تعلمت طهارة القلب . . ؟؟
أين عرفت نبل الروح . . . ؟؟
في موتك صوت التراب . . . وصمود الأرض .

ذراعاك مبسوطتان فوق الأديم
كخطين حديديين في الجبل
ينقلان إلى العالم الجديد
الأرض العتيقة
يعقدان لوالدك الراية . .

ذراعاك . . .
خطا حديد عملاقان . .
يطمسان التجاعيد
من جباه الأقارب

ذراعاك . .
سكة حديد تتجه نحو الجنوب
وتسير فوقها أبداً أيام المستقبل
قوافل تحمل العرق والجهد
والقمح الذي يبرق كالذهب

سقطت . .
وبدا لنا . . . أن الخطوط الحديدية

تكاد ألا تنتهي . . دون عوارض أو تراب
ممدودة . . . كذراعين تحملان (سكورتي)
على الدروب العديدة الجديدة

الخطوط الممدودة . .
في الطريق
من نهر (البستريس) إلى (الدون) العميق
تنذر شبابها لكل عمل جديد

الخطوط الممدودة
على مجرى الأزمنة والقرون
تقف (سكورتي) بلا وجل
وتنفض عنها غبار البطولة
وتنتصب واقفة . .
في نظراتها تمتد سهول الشمال
ويتدفق النهر في صراعه مع طين الشتاء
وتعيش (سكورتي) حلمًا صباحياً
تجد نفسها . .
في قلب المصانع العالية كجبال الألب .
ذي القمم الشامخة . .

سقطت . . !!!
ولن نتوقف عن السير
الفتيان يندفعون إلى عملهم
يوقدون النار . . كالرايات
كمصابيح (ماراتون)

كوســـــوفا ـ يا عصفورة الشمس

للشاعر الألباني : دين مهميتي (محمد)

Din Mehmeti

أنتِ كلمة محفوظة في أعماق الأرض
تسري في الدم
وتتفجر عبر الشمس

أنتِ صدر ممزق بالرصاص
سيل يندفق من قلب الصخر
سوّدته عوادي الأيام

إيهِ كوسوفا . . .
يا طقوساً أحرقتها الترانيم
ونداءً لكل ثورة

يا كلمة مزّق حروفها النضال
ليظلَّ جمالك مصوناً
لتظل لغتك صدى القلوب
تحكي عن جمال أساطيرك

كوسوفا . . .
يا عاصفة السيوف المرفوعة
يا أرض الأحلام الخضر
التي أرضعت القرون حليبها

كوسوفا . . !!
يا عصفورة تطلق رصاصها
من الطرق والغابة
يا نجمي ومماتي
يا هدهدة كل أم . .
تهزّ بيمينها أسرّة الثورات

أنت صوتي وعظمي
أنت مائدة ولائمنا
وأعراسنا الحمراء

أنت حاضرنا وماضينا
مقلتاك . . .
زهرتان من أزهار عبّاد الشمس

خضابهما من لهب البنادق
والدم
والعرق . .

في مهدك كبرتُ
وفيه أصابني الهرم
وعلى دروبك يرتفع الدخان

وجدنا أنفسنا في حضنك
وبقينا فيه
على حداء الكُماة

كوسوفا . . !!
يا أرضاً لم تخضع لغاصب
أبحث عنك في الكتب
فأجدك على صخرة

تتألق بالنور والدم
أبحث عنك بين الأضرحة
فأجدك في زغب السنابل
شوارب نامية على شفاه صغارنا

كوسوفا
يا ثلجاً قانياً على جبهتي
أهواك للبذار
الذي نما على القبور
وبين الأصابع
والعيون

أهواك للبذار
لا يفسده الدم ولا الزمان
لا يميته الجليد أو الصقيع
ولا يبدل هويته الجفاف

أهواك للأيدي

تخط الكتب
للكر والفر
تحت عواصف الثلج والزوابع

أهواكِ للقنابل
تحرقك ثلاث مرات
ثم تتجددين على ضربات النار
أهواك . .
لاسمك الذي حفرته
برأس سكينك على أشجار السنديان
وللنسور التي طرزتها
على مناديل فتيانك البعيدين
ليكونوا طعمة للعذاب
والاضطهاد
والموت
ليصعدوا ذراك مهاجمين

أهواك لشرايين النور
فوق أكتافِ أبطالك الشجعان
فالأرض المحروقة
والأكواخ
وأعمدة الدخان المتصاعدة إلى المياه
والبنادق التي أسكتتها بنادق أخرى
من أجل اسمك
من أجل المهد والسماء
وترنيمة لغتك

يا كوســوفــا . . .
أنت أمامي ، بندقية وقلم
أنت كلمة تحرقني
وأنفاسك تمنحني
الشجاعة والحياة

قصة

اليدان

• رانكو مارينكوفيتش • ترجمة: طالب عبد الأمير

قصتان من أمريكا اللاتينية

• خورخي لويس بورخيس • ترجمة: صالح علماني

قصة من باراغواي

المنشرة

• أوغستو روا باستوس • ترجمة: صلاح دهني

اليدان

• رانكو مارينكوفيتش • ترجمة: طالب عبد الأمير

(عن اليوغسلافية)

نظرت إليهما مسترخيتين على الخاصرة ، تغفو الواحدة في حضن الأخرى . كانت اليسرى تداعب اليمنى وهي ترقد في حضنها ، بأكثر من الأولى مهارة وقوة وذكاء وجدية . ولو لم أكن أعلم بأنهما ولدتا من ذات الأم وبالتأكيد من ذات الأب ، والأكثر من ذلك أنهما من نطفة واحدة ، خُلقتا بناء على رغبة الوالدين كي يستمدا قوتهما من الأرض ، لقلت بأن اليسرى أكبر سناً .

جاءتا إلى الدنيا نتيجة تجامع الأبوين ولحظات الانتشاء بينهما في ليلة ما . الآن تجوبان العالم ، متجانستين متعانقتين أبداً . عانقت اليد اليمنى اليد اليسرى بأصابعها ، حملتها بعناية ورقة مثلما تحمل الكلبة جروها ، واليسرى تغدو كطفلة في المهد ، تقفز على إبهامها من اصبع لآخر وهي تغني دو ري مي فا صول ، وتنقر على الأصابع إيقاعاً حماسياً .

سألتها اليمنى : ماذا تفعلين ؟

أجابت : ماذا يمكن أن أفعل ؟ أغني .

ـ تغنين ؟ وماذا تغنين ؟

ـ أغني دوري مي فا صول بلحن حماسي .

ـ لحن حماسي كما لو كنت جنـدياً ، إن هذا لغباء ، قالت اليمنى وهي تبتسم بسخرية .

ـ هل الجنود وحدهم يغنون الأغاني الحماسية ، إن الأطفال يغنونها أيضاً .

ـ إنك تتصرفين كطفلة .

ـ أنا لست طفلة . كما لست جندياً . أجابت اليسرى غاضبة :

ـ ولكن أية غرابة في الأمر ؟ سأغني :

ـ صغيرة ، لكنني أعرف

قراءة الأحرف .

أكتب وأقرأ الحروف كلها

ومن يرغب فليعرف

ـ أنت لا تعرفين الكتابة ؟ وإن دلالك لمضحك . صرخت بها اليمنى بحدة .

ـ وماذا أفعل ؟ هل أصمت وأظل أعدُّ الأصابع كالمرابي ؟ ردت اليسرى .

ـ تريدين القول بأنني المرابي ؟

ـ أنت لا تعدّين الأصابع .

ـ بل ماذا أفعل أنا ؟

ـ أنت تفعلين ، تعملين وتتصرفين ، كما قالته قبلي المرأة الأمية المجنونة .

ـ كيف عرفت أن هذا قالته امرأة مجنونة ؟ إنك لا تعرفين القراءة .

ـ وأنت ، لا تعرفين القراءة أيضاً .

ـ أنا لا أعرف الكتابة .

ـ ولكن لا تعرفين القراءة .

ـ أنا على الأقل . أعرف كيف أتصفح الكتاب ، وأنت حتى هذه لا تعرفينها ، أنت تعرفين فقط كيف تمسكين الكتاب ، حينما أنا أتصفحه . هو يقرأ ، وأنا أتصفح . أما أنت فمهمتك الإسناد ، وهذا كل ما تجيدينه . لم يسبق لك أن تطلعت إلى كتاب ، إنك تعرفين الكتب من أوزانها ، ولكنك لا تعرفين محتوياتها .

ـ وأنا أعرف أن أتصفح ، ولو تيسّر لي ، لعرفت أنا الكتابة أيضاً ، وأفضل منك .

ـ أكنت تعرفين تحريك الدمى بأصابعك ؟

ـ كنتِ بالطبع .

ـ ولكنتِ تعرفين التصوير ؟

ـ لكنت أيضاً .

ـ أبإمكانك رسم ثلاثة أرانب على أظفر اصبعي الصغير؟

ـ وهذا أستطيع فعله . إلى جانب فرخَيْ دجاج ، وعلى كل حال ، لماذا على أظفرك ؟ لكنت قد رسمت على اظفري .

ـ على أظفرك ؟ يا للغباء ؟ هذا أنا لا أستطيع أن أفعله . لا يمكن أن يفعله أحد .

ـ أنا أستطيع .

ـ هذا يعني أنك تستطيعين أن تقلمي أظافرك ؟

ـ بالطبع ، ألم أقلم أظافرك ؟

ـ نعم ، أظافري ، ولكن أظافرك بنفسك ، لا أحد يمكنه ذلك .

ـ ثانية (لا أحد يمكنه ذلك) أنا أستطيع .

ـ إنك تبالغين في نفسك كثيراً ، في حين ليس بمقدورك صيد ذبابة .

ـ ذنب وذبابة ؟ وكأنه قد اصطدتُ واحدة فقط .

ـ أكان بإمكانك أن تخيطي ؟
ـ لاستطعت ذلك أيضاً .
ـ إيه ، وإدخال الخيط بثقب الإبرة أيضاً ؟ هذا توجب أن أقوم به أنا .
ـ لفعلت ذلك بنفسي . كل شيء أستطيع أن أفعله لوحدي .
ـ وأن تشدي ربطة العنق ؟
ـ نعم .
ـ وأن تقطري في العيون .
ـ حتى هذه أستطيع أن أفعلها .
ـ وأن تحلقي له ذقنه ؟
ـ وأحلق له ذقنه .
ـ ولكنه لا يعطيك ماكنة الحلاقة .
ـ لم لا ؟ لحلقت له أفضل منك .
ـ ستجرحين حنجرته .
ـ أنا لست قاتلة . هذا ما تفعلينه أنت . وعلى كل حال هذا ما حاولتِه مرة معي .

« خيَّم الصمت قليلاً . صمتت اليد اليمنى ، ارتعشت عند سماعها هذه الكلمات ، وكأنها قد فوجئت بسيل من الذكريات » .

ـ لقد تصورت أنه يريد حقاً أن يفعل ذلك ، قالت ذلك اليد اليمنى ، بذلةٍ ، وهي تشعر بتأنيب الضمير ، أردت فقط أن أكون مطيعة له .
ـ مطيعة ؟ إنه لم يأمرك بقتله .
ـ رغبته بالنسبة لي أمر . اعتقدت أنه ، حقاً يود ذلك .
ـ آها ، أردت أن تقولي أنه غير صادق ؟ آ . عفوك ، من قال لك أنه يريد ذلك ؟

ـ أنـا أعتقـد أنـه يود ذلـك . كان يتألم طوال الليـل لم يغمض له جفن ، مسحت له قطـرات العـرق التي تصببت على جبينـه ، وأشعلت له سيجـارة ، بعـد أخـرى ، وكتبت له رسـالـة وداع . تشنـج ، وتنفس بعمق ثم أخـذ يصرّ بأسنـانـه على الـوسـادة . وهمس بصـوت خفيض : يجب أن أضـع حداً لهذا لا أستطيع أن أتحمل أكثر لا أستطيع أكثر ، ثم قادني هو لأمسك الموسى .

ـ وعند ذاك عرفت بأنه يريد قطع عروقه ؟

ـ لا تعذبيني ، ماذا كان بمقدوري أن أفعل ، إذا كان هو قد قال ذلك .

ـ وماذا قال هو ؟ بأنه لا يتحمل أكثر ، بأنه يجب أن يضع حداً . ولكن ذلك كان كلاماً ، كلاماً لا يأتي من رغبة ، ولكنه ينساب على اللسان ، ومن السهل على اللسان أن ينطق بأي شيء من هذا . الموتى هم فقط أولئك الذين تضمهم الكتب التي تتصفحينهـا . اقـذفي باللسان في عالم الكلمات (وعلى كل حال ، دائـماً هي ذاتهـا الكلمات المعروفة منذ زمن بعيد) . والعالم يظل يواصل المسير ، يأكل ويشرب وينام ، وثانية ينطق بكلمات ، وثانية لا يحدث بشيء . العـالم يود أن يقـول ، ولكن أمنيتـه لا يبرزها بالكلام . إنه يترك الكلمات كي يخفي بها الأماني . الكلمات قناع ، هو لا يريد هذا الذي يقوله .

ـ آ ، كيف لنا أن نعرف ماذا هو يود ، إذا لم يوضح ذلك بالقول ؟

ـ على الأقل بالكلمات ، هو قال بأنه (يجب وضع حد) ، ولكن هذا لم يرغب به ، أنا قد عرفت ذلك .

ـ من أين جاءتك المعرفة ؟

ـ ربـما من ذلـك ، كوني غير ماهـرة ، ضعيفـة وغبيـة . نعم ، وغـير جديـة ، الكلمات ، بالنسبـة لي ، كالضـوء بالنسبة للأذن ، والصوت للعين ، لأنني لا أفـرق بين كلمـة وأخـرى كما لا أفـرق بين الحلو والمالح ، هذه الأشياء بالنسبة لي سواء ، ولا أومن بأية واحدة منها .

أنـا لا أعـرف الـذهاب وراء الكلمات ، لا أعرف التأرجح بمهارة حول الـدوائـر والبيضـويـات ، حول الحـواجـز والكلمات اللولبيـة . لا أعرف اللف والـدوران ، والتفـرقة ولا (الوضع) و (الحل) ولا أترجح كالأراجيح وأتزحلق فوق الكلمات ، أو أخـرج أشيـاء مغرية . أنا لست بقرد في السيرك أربّت على الأكتاف ، أو دبلوماسياً ، أضغط على يمين الأعداء بدبلوماسية ، وثانية بأناقة أحمل شفتي القبلة . أنا لست ، سيدة أرستقراطية ولست عضواً في الأكاديمية ، لست (بيفون) . . . أنا (موليير) .

ـ موليير ؟ وماذا بعد ؟

ـ والتـين في الجيـب . أو خارجـه ، ما تشـاء . لأنني وقحـة مثـل (فيغـارو) . أنـا خادمتك ، وفي وقت تكونين فيه عارية تمارسين الدعارة وأنت تصـافحـين الآخرين ، وأنا أُمسك قفازيك ، كواحد من عبيد روما . يجب أن أحمـل (شراشيب) ثوبـك ، وأقف خلفـك حين تتجـاذبين أطراف الحديث . أنت تمثين ، توسعين آفاقك ، تبتنين الممتلكات ، إنك عبقرية مثل دميوريغ . فإنك مفخرته ، قدرته وحكمته . أنت ماهيته وفكره ، وبكلمة أخرى أنك يد .

ـ وماذا أنت ؟

ـ أنـا ماسكـة . أنـا دائـماً ، عكـاز وأطـراف أمامية أشده إلى الأرض ، كالأرجــل ، أنـــا ما زلت أعـرف المشي . أحلم في الليـل ، بالـركض وتسلق الأشجار ، والقفز فوق الهاوية . عند ذاك أحس بمقاومة الأشياء وقوة الأظافر . وهذه الأشياء بالنسبة لي ، مواد خام مثل الطغال الرملي ، صلبة وحارة ، مبللة كالحجر والـريـح والماء ، وبـالنسبـة لك طين محروق ، سنـادين ، فينـوس ، صواريـخ ومـاء . لذا أعرف أنا حاجته للماء ، حين يظمأ ، ورغبته للفرح حين يكون حزيناً ، واشتياقه للحياة .

ـ نعم ، ولكن حينما يظمأ ، أنا أقدم له الماء .

ـ أنت؟ لاأنت تفتحين فقط ، صمام المضخة ، وهو يشرب من كفي ، يسكب فيها الماء ، فأحس بطراوته ، بلله ، وغرغرته في حلقه ، وبعد ذلك أشعر بإحساسة بالغبطة حين يروي ظمأه .

ـ تدَّعين ، بأنك تقدمين له الماء حينما يظمأ ؟ لا ، أنت تقدمين له الكأس ، إنك منحت الظمأ شكلاً والزبد طريقه .

ـ وأنت وضعت نفسك بينه وبين الطبيعة ، حكمًا ، مراقباً كمدني وكرسمي ، أو بكلمة أخرى مثل مصفاة ، وكل ما يأتي إليه يُصفّى عبر أصابعك ، كل شيء يجب عليك لمسه وفحصه ، تحللينه ، حسب ذوقك ، بالرغم من ذوقه هو ، على كل شيء ، يجب أن تضغطي اصبع الإبهام . ربما لا ترغبين أن يمضغ الأوراق ويقضم الشجر ؟ فالطبيعة لا تمازحه .

ـ نعم لذلك أنت قد (انتصرت) أقمت الهضاب و (ألفت الماء) و (أسرت البرق) ، حيث تمتلكين الآن قوة فظيعة ، تستطيعين بها ، كما يقال ، تدمير العالم ، في ساعة واحدة . والأرض ترقد على كفك كالكرة ، إذ أن بإمكانك رميها إلى الفضاء ، نعم فلماذا ترددين ، آوو ، كل شيء بإمكانك ؟ لماذا لا ترمين الكرة بين النجوم ، لكي تتحول إلى غبار ؟ لماذا لا تنجزين عملك الكبير ؟

ـ أنا لا أرغب في فناء العالم .

ـ لا ترغبين هل مرت حقبة من الزمن ، دون أن تطعنيها بالسكاكين وتنخليها بالرصاص ألم تكن تلك كلمات ، هذه أصابعك الخمس التي فعلت ذلك .

ـ قبل ذلك كان الأمر كلاماً فقط .

ـ نعم ، على فكرة (إيفان افانجيلست) ، وماذا تستطيع الكلمات أن تفعل بدونك ؟ لتخاصمت الكلمات وتضاربت ، وسقطت المهزومة منها ، ومن هذا الذي سحق ؟

ـ الشرف .

ـ شرف ، أي شرف ، اجتهدي في تفسير هذه الكلمة النبيلة . هل هو شرفك ؟ أنت تدعين الشرف ، حينما يحك ، باطن الكف ، عندما يصيبك التخبط حينما تلعب أصابعك ، وتسرع للإمساك بمقبض السكين ؟ الشرف ، أن تضعي اصبعك على الزناد مستعدة في كل لحظة ؟ الشرف عندما تفعلين منكراً ، وتطلبين رحمة الرب ؟ الشرف عندما تمسكين بأصابع ثلاث ، القلم الذي تقتلين به ؟

ـ قلم ؟ أي قلم ؟

ـ قلم قاضي المحكمة العرفية ، أنسيت ذلك ؟

« هو جلس إلى جانبنا بسبب بعض الكلمات ، وليس بفعل يديه ، بل بسبب الكلمات . لا يهمك كيف أن الكلمات قد زلت من لسانه ، ويمكنك التشبث بالوقائع ، قال واعترف .

كان ذلك كافياً بالنسبة لك ، وفي ساعة الإعدام ، كان هو شاحب الوجه ، مرتعش الشفاه وكأنه يهتز من البرد . عد ثوانيه الأخيرة . . . نظر إليك بفزع ، تابع كل حركة من أصابعك ، وكأن ذلك كان كافياً لتقتليه . لقبوك حينها باليد الفولاذية واليد الدموية . لقد تآكلت ريشة قلمك الذهبي من جراء القتل ، هذا الرأس الدقيق المدبب الذي يمر على الورق دون مراعاة ،

وكـأنـه في حفـرة ، جلسـة مملة ، لا تعنيه ، ولكي يقتل الوقت ، أخذ يرسم كلمات صينية ، يو ـ كاور تسينـغ ـ تاو ، بان ـ موكاي ، ويرسم بيتاً تحيط به حديقـة وبـاحة ، وحتى دخان يتصاعد من مدخنة تعلو السطح . لكن نهاية ريشـة القلم كانت ـ كله ببـو ـ كاوه ، تسينـغ ـ تاو ـ تدمـر البيت بحـديقتـه وباحته ، ولم يبق منه سوى الدخان من أنبوب مدخن .

كنت قد أخذت قلم الباركر بأصابعك الثلاث ، وقررت بحزم أن تخطي على الـورقـة ، فهـرعت نحوك ، لم أكن أعرف ما سأفعل . أخذت سبابتك وبدأت أنظفها من بقع الحبر وسألتك (ماذا عمل لك هو ؟ انظري كيف أصبح وجهـه مصفـراً ، وجسمـه يختض ، ألا يكفيك ذلك ؟ إنه ينصت إلى دقات قلبه ، ليعدَّها . . لا تقاطعيه .

ـ (نبضات القلب ؟ إنه يحاول إيجاد فرصة للنجاة يا عزيزتي ، أي قلب هذا إنـه يحاول التأثير فينـا بواسطة مظهره الباهت . إنه قد خدعك أما أنا فلم يستطع ، لأنني أعرف جيداً تلك الحيل .

ـ أتسمـين هذا حيلة . ارتعـاش رجـل واهن ، عاهـد نفسـه العد حتى الثلاثمئة ، مرة أخرى كنت قد أخذت القلم وبدأت الكتابة .

ـ ارتعـدي الآن على الأقـل ، ألم تستطيعي الارتعـاش ؟ حيث كان من الطبيعي أن يصيبـك الارتعـاش ، وأنت هكـذا هادئة . وكأنك تسجلين درجة لتلميذ في الامتحان .

ـ ليس لدي سبب للارتعاش ، فأنا أقوم بواجبي .

ـ وبـدأت تكتبـين على مهـل وبخـط منمق ، خطـك الجميـل معروف (م) ، الحرف الأول من كلمة موت .

(اسمعي ، لا تكتبي ، انظري له كيف يعد ، يستحث العد ، حتى يصل الثلاثمئة) ، لا تقاطعيه .

ـ يجب أن أقاطعه .

ـ لماذا ، يجب أن تقاطعيه ؟ سيتوقف هو وحده فليس بمستطاع أحد أن يعد إلى ما لا نهاية ، هذا فقط اختلاف الأرقام . حتى يبدو مجهولاً تماماً ، الفرق في اللانهاية .

بالنسبة لنا مجهول ، إننا لا نعيش في اللانهاية ، بل على الأرض .

« نطقت بكلمة (لا نهاية) بتهكم ، ولكن الأرض ، قالتها بثقة مبالغ فيها ، كثقة الأرجل التي تخطو بإيقاع العسكري .

ـ لذا إنك تعيشين على الأرض ـ وتمليكن خمس أصابع فقط ، وفي بعض الأحيان أقل . دعي يديه ، إنهما لم يقترفا معك ذنباً . فاليدان لا يمكنهما النطق ، بل هو اللسان .

ـ إنه تكلم بيديه ولسانه ، تكلم بكل إحساساته .

ـ حتى يداه تكلمتا ؟ لا . إنك كاذبة ، إنهما لم تتكلما ، انظري إليهما ، إنهما خائفتان ، بريئتان ، تعانق إحدهما الأخرى لوداع أخير ، وتتذكران أيام الصبا ، وتبكيان ، تتذكران لعبهما الطفولي ، والطيور ، القلاع والشظايا التي سببها الزجاج المتناثر على الأرض ، والحبر المنسكب ، والمقص واللعب الورقية ، الأوساخ والأتربة تحت الأظافر . ما زالتا تفكران ، واحدة ، بعقوبات التأديب ، بسبب تلك الذنوب التافهة التي ارتكباها . اتركي اليدين ، اغرزي ابرة في لسانه ، كطفل تفوه بكلمات بذيئة . ولكن دعي يديه ، إنهما بريئتان . بريئتان ؟ إنك مجنونة إنهما تتحملان أكبر مسؤولية .

ـ إنهما تتحملان المسؤولية ؟ كيف ؟ ألم يكن اللسان قد تحدث ؟

ـ هو تكلم ، وهما أكدتا ذلك .

ـ كيف ؟

ـ ماذا كيف ؟ كان المطلوب أن تمنعاه ، وترغماه على البقاء داخل الفم ، وتحرصا عليه ، وبكلمة أخرى ، كان عليهما أن تسدا فمه ، لكنهما اختبأتا في جيوبه ، بخبث ، ومعنى هذا أنهما على اتفاق معه .

ـ مع من اتفقتا ؟

ـ مع من ؟ اتفقتا مع اللسان ، في التهجم .

ـ وعلى من تهجم ؟

ـ على من ؟ علىَ شرفنا .

ـ آه ، شرفنا هذا الراقد على الكم ؟

ـ على الكم ؟ لماذا على الكم ؟

ـ شرف على الكم .

ـ كيف شرف على الكم ؟

ـ هل هذا الذي على كمك عار ؟ هذه الأسهم النارية ، هذه القنبلة ، هذا الساطور ، هذا الصليب المعقوف ، هل هذا عار ؟

ـ لا إن هذا شرف .

ـ إذاً ، شرف على الكم ، وهو قد طعن هذا الشرف .

وقال إنه يكفيه هذه الأسهم النارية ، والقنابل ، والسواطير ، والصلبان المعقوفة قال إنه يكفيه كل هذا .

ـ وهل هذا قليل ؟

ـ نعم ، قليل .

ـ قليل أن تبصق في شرف ما .

ـ قليل ، لأن شرفك يملك السهام والقنابل والسواطير وحتى الصلبان المعقوفة ، وشرفه هو ، في جيبه .

ـ شرفه ؟ هل هو يملك شرفاً ؟

ـ ولماذا لايكون له شرف ؟

ـ لا يمكن هذا .

ـ نعم ، بالتأكيد ، إن شرفه مرئي ، مطرز بالحرير والذهب ، على مكان بارز ، يسير في المدينة متبختراً ، متحدياً ، وشرفه يخطو في الغرفة ، أسيراً ويدور كالمجنون يتسلق على السطح يريد أن يسمع العالم إهانته .

ـ إهانة ؟ الإهانة التي حملتها شرفك الحريري والذهبي . ولكن من هذا كله ، لم يكن سوى تمتمة كلمات ، لا فائدة من ورائها ، ويدان رافضتان .

ـ بربي إنك مشبوهة ، بالنسبة لي .

ـ مشبوهة ؟ أنا ، حقاً أمسك بواحدة ، ولكن فقط من الحسد ، والباقي ، تبدو لك أنها ستجلب الحظ . كحبل المشنوق . احذري ، إذاً ، رفضي ، كالشرف .

والآن هيا باسم الساطور والصليب المعقوف ، اكتبي ، اقتلي يديه ، لو كان عنده شرف لما جعل منهما رفضاً . الحق معك لا أريد أن أمنعك .

واكتبي الحرف (م) بذات الخط المنمّق وأضيفي له الحرفين اللازمين لكلمة (موت) . ولا ترتعشي .

في ذات الأمسية (لم تكوني ـ أنت قد غسلت وجهك) داعبت شعره الحريري ، ومسدت وجهه ، حتى ارتعشت أصابعك من الحب ، هذه

الأصابع التي ، في الصباح ، لم ترتعش من الموت ، ارتعدت ، في المساء ، من الحب ، فمن يقول أن الحب ليس أقوى من الموت ؟ خاصة حبنا بالنسبة لموت الآخرين .

- لماذا تتكلمين عن الحب ؟ إنك لا تعرفين حتى معناه .

آه من اللمسة الأولى ، عندما تبحث الأصابع في الظلام ، وفجأة تتلامس وترتعد كأنهما قطبان مشحونان بالكهرباء .

- نعم ويتطاير الشرر ، تماس قصير وظلام ، وينتهي الحب ، وماذا بعد ؟ الشرف ؟ الواجب ، الساطور ؟ القنبلة ؟ والقلم الذهبي الذي ينساب منه الموت ؟

- أنت مجنونة ، وذات نزوات .

- وأنت ذكية ، وحكيمة ، هنا يكمن الفرق ، اتركيني - حاولت اليسرى أن تفلت من قبضة اليمنى .

- ماذا دهاك ؟ لماذا تتصرفين بهذه الحماقة على حين غرّة ، وفقط تجلبين لنا الفضائح في الشارع .

- وليكن ، اتركيني ، لا أريد أن أكون معك بعد الآن .

- ومع من تريدين أن تكوني ؟ مع الأرجل ؟

- حتى ولن يحدث ذلك ، إنهما محترمتان ، نقيتان كالخيل ، أما أنت فخبيثة ومسمومة كالحية .

- نعم إنهما غبيتان أيضاً كالخيول . لا تعرفان سوى المشي وحمل الأثقال . مع هذا فأنت يد .

ـ أنا لست يداً ، ولا أريد أن أكون ، أخجل من كوني يداً .

ـ وماذا تودين أن تكوني ؟ (أطراف) أمامية ؟

ـ أي شيء ما عدا اليد .

ـ ومع هذا فأنت يد مثلي .

ـ مثلك ؟ لا أبداً . اتركيني .

واستطاعت أن تفلت ، وانحسرت في الجيب ، وبدأت تتحرك بسرعة ، كأنها تبحث عن شيء قد فقدته ، لكنها في الواقع لم تكن تبحث عن شيء بل إنها كانت غاضبة . انسحبت من الجيب واستقرت على الخاصرة . وبدأت تحرك أصابعها بعصبية .

ظلت اليد اليمنى ، ساعة أخرى مستقرة على الظهر ، فارغة ، شاردة الذهن ، بعدها انفلتت وراحت ، وحدها تنسحب على الخاصرة وهي تتابع إيقاع السير .

أتطلع إليهما متخاصمتين ، لكني أشك في خصامهما ، إنهما كحيوانين أو نبتتين تتعايشان ، تتضادَّان ، إحداهما تنظف للأخرى ، واليمنى ذكرت الحقيقة ، حين قالت إنهما ، مع ذلك يدان كان قبالتهما طفلان ، طفل وطفلة ، متماسكين بالأيدي ، وهما يصفران . ويبتعدان عنهما كالصراصير حينما يقترب منهما إنسان ، فك الطفلان يديهما وافترقا ، اقتربت الطفلة من اليد اليمنى ، بهدوء وكأنها قد ارتكبت شيئاً . نظرت اليمنى إلى شعر الطفلة الأصفر بحنان ، فتطلعت إليها الطفلة شاكرة . ومر الولد قرب اليد اليسرى ، نظر إليها بوقاحة ، وكأنها عثرة في طريقه ، فصفعته بأصابعها ، بصق الطفل عليها ، فلوحت له بطريقة كمن تطرد الذباب من فوق رأسه . لكن اليد اليمنى ثارت ثائرتها . صفعت الطفل على وجهه ، حتى جعلته يبكي .

ـ لماذا صفعت الولد ؟ سألت اليسرى .

ـ لأنه بصق .

ـ بصق عليّ وليس عليك .

ـ عليك أم عليّ ، فالأمر سيان . أنا لا أوافق أن يبصق علينا .

ـ ولكني أنا التي تحديته ، ضربته على أنفه .

ـ وهل توجب عليه ، أن يبصق ؟

ـ ربما أوجعته الضربة ، لم أكن حذرة في تصرفي معه .

ـ تصوروا . . . ولكن مع هذا . ما كان من المفروض أن يبصق ، هذا غير لائق .

ـ والضرب على الأنف ، لائق ؟

ـ لم تضربيه بقوة ، وهذه تختلف عن تلك ، ومع هذا لم يسقط أنفه .

ـ وماذا سقط مني ، حينما بصق علي ؟

ـ أن تبصقي على أحد ، فهذا أكبر تجريح .

ـ للشـــــرف ؟

ـ نعم للشرف .

أجابت اليد اليمنى ، فاقدة الصبر . غير أن الولد ، صرخ بسبب إهانته لليد .

ـ بابا ، بابا ، آآ ، ماما ، آآآ . .

للحظة ، انسابت من أنفه دفقتا مخاط ، ونزلتا على ذقنه ، حيث استقرت دمعتان .

ـ انظروا ، صياح ، ماذا ، هرج ؟ قالت اليمنى ذلك ، وكأنها تعجب لكل هذه المبالغة ثم تلفتت إلى اليسرى .

ـ دعيني أمسحه .
ـ لا داعي ، فأنا قد مسحته لوحدي .
ـ نعم ، أو ، بالبنطلون .
ـ أو ، بالمعطف ، وعلى كل حال احذري أن أباه قد أقبل .
ـ خرج الأب من البيت مرتدياً ، قميصاً مشمَّراً أكمامه ، يكشف عن يدين شاحبتين معروقتين ، ككل أيادي الموظفين .
ـ لماذا صفعتها ولدي ؟ سأل الأب ، يتحفظ ، وكأنه قد حدد العقوبة مسبقاً .
ـ لأنه عديم التربية ، والحياء ـ قالت اليمنى بتحدٍ .
ـ وماذا فعل ؟ سأل الأب متحفظاً (فقد أهين بصورة مزدوجة) .
ـ لأنه بصق علي ، قالت اليمنى بمرارة ، وكأنها تصدق نفسها بأنه بصق عليها هي .
ـ لم يبصق عليك ، بل عليّ ، قالت اليسرى ذلك وهي تتمتع بقول الحقيقة .
ـ الأمر سيان ، لقد بصق هو . صرخت اليمنى كولي أمر .
ـ بصق ، هكذا ، دون قصد ، ما زال الأب يتساءل ، وهويعرف بأنه يجب أن يعاقب أحداً .
ـ لم أبصق يا أبتِ ، إن هذه ضربتني أولاً في أنفي ـ قال الطفل باكياً .
ـ ضربته ضربة خفيفة للمزاح ، ادعت اليمنى ، وهوبصق حالاً .
ـ كان معه حق وليبصق ، صرخ الأب ، كالمهووس وكان الغضب ، قد تطاير منه بصورة مفاجئة .
ـ وأبصق أنا ، أيضاً ، و ـ تف ـ وهو يقول للاثنتين معاً .

رفعت اليمنى بكل ما أوتيت من قوة ، ولكن الأب تصدى للضربة .

لوح بيده هووأمسك بعناق اليد اليمنى ، بشدّة ، الإبهام ، حتى

أخـذت بالصـراخ ، عنـد ذاك تحركت اليسـرى ، انطلقت كالسهم ماسكـة بقميص الأب قرب صدره . كانت تلك إشـارة للبمنى : اضـربي ، استلمت اليمنى الإشارة ، جمعت قبضتها ، وضربت الأب في وجهه . فانسال الدم من أنفه . وقطر على أصابع اليسرى ، واليمنى تواصل الضرب على المكان المدمّى .

رأت الطفلة الـدم وهـو يسيـل من أنف أبيها فأسرعت لتتلقف القطرات هلعة . في حين أسرع الطفل وأمسك اليسرى بين أسنانه ، وعضّها بقوة على المعصم ، فصرخت من شدة الألم ، واضطرت أن تفك قبضتها من القميص ، بعـد ذلـك قفـز الأب بسرعة وهرب مهزوماً . فقد اصطكت رجلاه من الخجل أمـام طفليـه ، ثم حرر الطفـل اليسـرى من أسنانه ، فصفعته هذه الأخيرة ، على رأسه جزاء فعلته ، لكن الطفل تحمل الضربة باعتذار .

عنـدهـا أصبحت الأرجـل ، تعدو كالخيول الطائعة تريد اللحاق بالأب الهـارب ، والطفـل يحاول إيقـافهـا ، وبـالفعـل فقـد وجـدت اليـدان نفسيهما مطروحتين على الأرض ، في وسط الغبار .

ـ آه ، آه ، تأوهت اليـد اليمنى ، من شدة الألم الـذي أصـابها من جراء ضربتهـا للأب . استلقتـا على الأرض ، في وسـط الطـريق ، داميتين ، مهـانتـين ، الـواحـدة قرب الأخرى ، عاجزتين عن القيام بأي شيء . وكأنهما قفازان طرحا على الأرض .

ـ أيتها النحس ، قالت اليسرى ، محاولة النهوض بالاعتماد على أصابعها .

ـ إنك مستحقة لكل ما أصابك ، لأنك لم تعرفي كيف تضربينه ، حتى يغمره الدم من كل جانب .

ـ لقد ضربته .

ـ نعم ضربتـه ، كما يفعـل المبتدئون ، ساعديني على النهوض ، أحس إن أصابعي قد كسرت .

ـ هل يؤلمك ؟

ـ يؤلمني ألماً مبرحاً .

كان حديث اليسرى مليئاً بالحنان ، كما يفعل الأخوة الطيبون .

نهضتـا ، تاركتـين ، وراءهما آثـار الدم ، على قارعة الطريق . مسحت إحـداهما للأخـرى ، آثـار الـدم ، وكـانتا تشتعلان رغبة بالانتقام ، وعند ذاك أتتهما بصقة من وجنة الخد لتغسلهما من الدم والأتربة .

المؤلف :

ولد الكاتب والروائي المسرحي رانكو مارينكوفتش عام **١٩١٣** ، وأهم مؤلفاته :

(النثر) ، **١٩٤٨**

(لا إخوة ولا أقرباء) ، **١٩٤٩**

(عين الله) ، **١٩٤٩**

(تحت الشرفات) ، **١٩٥٣**

(اليدان) ، **١٩٥٣**

(تذليل سقراط) ، **١٩٥٩**

(نجوم من العظام) ، **١٩٦١**

(سيكلوب) ، **١٩٦٥**

(الاستحمام الجماعي) ، **١٩٨٠**

قصتان من أميركا اللاتينية

• خورخي لويس بورخيس • ترجمة: صالح علماني

(عن الإسبانية)

الجنوب

تأليف الكاتب الأرجنتيني :
خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩)

الرجل الذي رسا في بوينس آيرس سنة ١٨٧١ كان اسمه جوهانز داهلمان ، وكان راعياً للكنيسة الإنجيلية ، وفي سنة ١٩٣٩ ، كان أحد أحفاده ، ويدعى خوان داهلمان ، أميناً لمكتبة بلدية في شارع كوردوبا وكان يشعر بأنه أرجنتيني حتى أعمق أعماقه . جده لأمه كان ذاك المسمى فرانسيسكو فلوريس ، من الفرقة الثانية في سلاح المشاة ، والذي مات على تخوم بوينس آيرس ، مصاباً برمح من هنود كاتريل ، وفي نزاعه مع نفسه بين هذين النسبين ، اختار خوان داهلمان (ربما بدافع من الدماء الجرمانية) نسب هذا السلف الرومنسي ، أو ذي الميتة الرومنسية . إن إطاراً فيه صورة (داغريتيب) لرجل جامد الملامح وملتح ، وسيف عتيق ، والسعادة والحماسة التي في بعض الموسيقى ، والاعتياد على مقطعات مارتين فيرو ، والسنون ، والنفور

والـوحـدة ، كلهـا دعمت هذا الكـريوليزم الطوعي إلى حد ما ، وغير المتبجح على الإطـلاق . وبـاحتـمال بعض الحـرمان ، استطاع داهلمان إنقاذ مزرعة في الجنوب ، كانت لآل فلوريس ، وكـان من عادات ذاكـرتـه استحضـار صورة أشجـار الكـالبتـوس البلسميـة والبيت الطـويل الوردي اللون والذي كان لونه قرمزياً في يوم ما . إن أعماله ، وربما تكاسله أيضاً ، كانت تحتجزه في المدينة ، وصيفـاً بعـد صيف كان يقنـع بفكـرة ملكيتـه المجردة وبتأكده أن بيته ينتظره في مكان معين من الريف . إلى أن حدث له ذلك الحادث في أحد الأيام الأخيرة من شهر شباط لعام ١٩٣٩ .

يمكن للقـدر ، وبغض النظـر عن كل الأخطـاء ، أن يكـون قاسياً عند أدنى الهفوات ، ففي مساء هذا اليوم ، حصل داهلمان على نسخة غير مكتملة من **ألف ليلة وليلة** ، لـ (ويـل) ، ولشـدة تلهفه إلى تفحص هذه اللقية ، لم ينتظر نزول المصعد إليه ، بل صعد الأدراج على عجل ، وفي الظلمة اصطدم شيء بجبهته ، أهو خفاش . . أهو عصفور ؟ ورأى الرعب مرسوماً على وجه المرأة التي فتحت له البـاب ، وخـرجت يده التي مرت على جبهته حمراء اللون بالـدم . إن حافـة مصـراع طلي حديثاً ونسي أحدهم إغلاقه هي التي سببت له هذا الجـرح . تمكن داهلمان من النـوم ، لكنـه استيقـظ في الفجر وأصبح طعم جميـع الأشيـاء منـذ ذلـك الحين فظيعاً ، لقد أنهكته الحمى ، وأتت رسوم **ألف ليلة وليلة** لتشكـل ديكـوراً للكـوابيس . كان أصـدقـاؤه وأقـربـاؤه يزورونـه ويكـررون له القـول ، بابتسـامـة مبـالغ فيها ، إنهم يجدونه بألف خير . وكان داهلمان يستمـع إليهم بنـوع من الذهول الخفيف ويدهشه أنهم لا يعلمون بأنه في الجحيم . ومـرت ثمانيـة أيـام كأنها ثمانية قرون . وفي مساء أحد الأيام حضر الطبيب المعتـاد ومعـه طبيب جديد وقاداه إلى مشفى في شارع الأكوادور ، لأنه كان لا بد من أخـذ صورة شعـاعيـة له ، وفكـر داهلمان وهو في سيارة الإسعاف التي نقلتـه ، بأنـه سيتمكن من النوم أخيراً في غرفة ليست هي غرفته . وأحس

بأنـه سعيـد ومنفتح ، وعندما وصل ، نزعوا عنه ثيابه ، وحلقوا له شعر رأسه ، وثبتوه بأحزمة معدنية على محفة ، وأناروه إلى حد العمى والدوار ، ثم فحصوه بالتسمع ، وغرز رجل مقنع إبرة في ذراعه . استيقظ وبه شعور بالغثيان ، كان معصوباً بالشاش ، في زنزانة بها شيء يشبه البئر ، وفي الأيام والليالي التي تلت العمليـة الجـراحيـة استطاع أن يدرك بأنه كان ما يزال ، حتى ذلك الحين ، في ضاحيــة من ضواحي الجحيم . لم يكن الثلج ليـترك في فمـه أدنى أثـر من الـبرودة . وفي هذه الأيـام كره داهلمان بشكـل دقيق ، كره ذاتـه ، وحـاجـاته الجسـديـة ، وذلـه ، واللحيـة التي كانت تنتفش في وجهـه . قاسى بصـبر من العلاج الذي كان مؤلماً جداً ، ولكن داهلمان انفجر بالبكاء متآسياً من قدره ، وعندما قال له الجراح بأنه كان على وشك أن يموت بتعفن معوي . إن البؤس الجسدي والتوقع الدائم لليالي السيئة لم يدعاه يفكر بشيء على قدر من التجريد كالمـوت . وفي يوم آخـر ، قال له الجـراح بأنـه قد استعـاد قواه وبأنه يستطيع ، قريباً ، الذهاب لقضاء فترة نقاهة في مزرعته . وجاء اليوم الموعود بشكل لا يصدق .

كان في الـواقـع محباً للأمـور المتنـاسبـة وللأخطـاء الخفيفـة في تسلسـل الحـوادث ، لقـد وصـل داهلمان إلى المشفى في سيـارة إسعـاف وها هي سيارة إسعـاف تقله الآن إلى محطـة كونستيتـوثيـون . كانت أول برودة الخـريف بعد عسف الصيف ، تمثل رمزاً من الطبيعة لقدره كناج من الموت والحمى . لم تكن المـدينـة ، في الساعة السادسة صباحاً ، قد فقدت بعد جو البيت القديم الذي يصبه الليل فيها ، كانت الشوارع مثل ممرات طويلة ، والساحات كأنها أفنية . وكـان داهلمان يتعـرف عليهـا بسعـادة وببـدايـة دوار ، فقبـل أن تلمحها عيناه بلحظـات ، كان يتـذكـر النـواصي ، والإعلانات ، والاختلافات الطفيفة في بوينس آيرس . وعلى الضوء الأصفر لليوم الجديد ، كانت جميع الأشياء تعود إليه .

لا أحـد يجهـل بأن **الجنوب** يبدأ في الجانب الآخر لشارع ريفادافيا . وقد اعتاد داهلمان أن يكرر أنه ليس أمراً متفقاً عليه وأن من يجتاز هذا الشارع يدخل في عالم أكثر قدماً ورسوخاً . وفيما هو في السيارة كان يبحث بين الأبنية الجديدة عن النـافـذة ذات القضبـان ، ومقـرعـة البـاب ، وقنطرة البوابة ، والدهليز ، والفناء الحميم .

في بهو المحطـة تنبـه إلى أنه ما يزال لديه ثلاثون دقيقة من الموت . وتذكر فجأة بأنه في مقهى في شارع البرازيل (على بعد أمتار قليلة من بيت يريغوين) كان ثمـة قط ضخم يسمـح للناس بمداعبته ، بألوهية متأنفة . دخل ، وهناك كان القـط نائـماً . طلب فنجـانـاً من القهوة ، حلاها قليلاً ، وذاقها (لقد كان محروماً من هذه المتعة في المستشفى) وفكر ، بينما هو يمسح على الفرو الأسود ، بأن ذلـك الملمس كان وهميـاً ، وبأن ثمـة زجـاج يفصـل بينه وبين القط ، لأن الإنسـان يحيـا في الزمن ، في التتالي والحيوان السحري ، في الحاضر ، في أبدية اللحظة الراهنة .

كان القطـار ينتظر على الـرصيف الآخـر قبـل الأخـير . وذرع داهلمان العـربـات فوجـد واحـدة شبـه خاويـة . وضـع حقيبته على الشبكة ، وعندما انطلقت العربات ، فتحها وأخرج منها ، بعد بعض التردد ، المجلد الأول من **ألف ليلة وليلة** . إن سفره مع هذا الكتاب ، المرتبط أشد الارتباط بقصة شقائه لهو تأكيد بأن هذا الشقاء قد انتهى ، وهو تحد مفرح وسري لقوى الشر المهزومة .

كانت المـدينة ، على جانبي القطار ، تتفتت إلى ضواحي ، وقد أوقف هذا المشهـد ثم مرأى الجنـائن والضيـاع بعـد ذلك بداية القراءة . والحقيقة أن داهلمان كان قد قرأ قليـلاً ، ومن ذا الـــذي يستطيـع أن ينكـر أن قصـة جبـل النحـاس وحكـايـة الجني وصـانع المعروف كانتا رائعتين ، لكنهما لم تكونا أروع

بكثير من ذلك الصباح ومن شعوره بأنه كائن . كانت السعادة تجذبه عن شهرزاد وعن معجزاتها الخارقة ، فأغلق داهلمان الكتاب واستسلم للحياة .

إن الغداء (مع الحساء الذي قدم في أطباق من معدن لماع ، كما في أصياف الطفولة البعيدة) كان متعة هادئة ومشكورة .

غداً سأستيقظ في المزرعة . هكذا فكر ، وكان كما لو أنه كان رجلين اثنين قبل زمن : الرجل الذي يتقدم عبر النهار الخريفي وعبر جغرافية الوطن . والآخر ، المحبوس في مشفى والخاضع لعبودية منهجية . رأى بيوتاً من القرميد دون ملاط ، خاوية وطويلة ، تنظر إلى مرور القطارات بشكل لا نهائي ، رأى فرساناً في الدروب الترابية ، رأى مجاري مائية وبحيرات وعقارات ، رأى غيوماً طويلة براقة تبدو وكأنها من المرمر ، وكل هذه الأشياء كانت تمر بشكل عرضي كما لو أنها حلم من أحلام السهل . وظن أيضاً بأنه رأى أشجاراً ومزروعات لم يستطع تسميتها ، لأن معرفته المباشرة بالأرض كانت أقل بما لا يقاس من معرفته الحنينية والأدبية .

نام لوقت قصير ، ورأى اندفاع القطار في منامه . كانت شمس الظهيرة البيضاء التي لا تطاق قد أصبحت الآن تلك الشمس الصفراء التي تسبق المغيب والتي لن تتأخر طويلاً حتى تصبح حمراء اللون . كما أن عربة القطار تغيرت أيضاً ، فهي لم تعد نفس العربة التي كانتها في محطة كونستيتوثيون ، عندما ابتعد القطار عن الرصيف : فالسهل والساعات الطويلة قد اخترقتها وغيرت من هيئتها . وكان ظل القطار المتحرك في الخارج يمتد متطاولاً نحو الأفق . لم تكن هنالك بيوت أو أية إشارات إنسانية تعكر تلك الأرض البدائية . كل شيء كان امتداداً مترامياً ، لكنه في الوقت ذاته كان حميماً ، وسرياً بطريقة ما . ولم يكن يظهر في السهل الأجرد أي شيء أحياناً سوى ثور ما . كانت العزلة تامة ، وربما عدائية . واستطاع داهلمان أن يتوهم بأنه يسافر

إلى الماضي وليس إلى الجنوب فحسب . وشده من هذا الخاطر الخيالي مفتش القطار الذي نبهه ، بعد أن رأى تذكرته ، بأن القطار لن يوصله اليوم إلى المحطة المعتادة وإنما إلى محطة أخرى ، قبل تلك بمسافة قصيرة ، وتكاد تكون مجهولة بالنسبة لداهلمان . (وأضاف الرجل تفسيرات لم يحاول داهلمان فهمها ولا حتى سماعها ، لأن آلية الأمور لم تكن تهمه) .

توقف القطار بمشقة وسط السهل تقريباً . وعلى الجانب الآخر من السكة الحديد كانت المحطة ، وهي أكثر قليلاً من رصيف عليه عنبر صغير . . . ولم تكن هناك أية سيارة ، لكن ناظر المحطة رأى أنه قد يستطيع الحصول على عربة في متجر يبعد ، حسبما أشار ، حوالي عشرة أو اثنتا عشرة كوادرا .

وافق داهلمان على سير هذه المسافة معتبراً ذلك مغامرة صغيرة . كانت الشمس قد غابت ، لكن روعة أخيرة كانت تنبعث من هذا السهل الحي والصامت ، قبل أن يمحوها الليل . وليس لأنه يريد ألا يتعب ، بل ليجعل هذه الأشياء تستمر طويلاً ، كان داهلمان يسير ببطء ، مستنشقاً رائحة الأعشاب بسعادة وقورة .

لقد كان طلاء ذلك المتجر أحمر داكناً في يوم من الأيام ، لكن السنين خففت ، لصالحه ، من هذا اللون الفاقع . وقد ذكره شيء ما في هندسته البائسة برسم محفور على الرصاص ، ربما كان قد رآه في طبعة قديمة من بول وفيرجيني . كانت هناك بعض الخيول المربوطة إلى عارضة الحاجز . وخيل لداهلمان ، عند دخوله ، بأنه يعرف صاحب المحل ، ثم أدرك بأن شبهه بأحد موظفي المشفى قد خدعه . وقال له الرجل ، بعد أن سمع قضيته ، بأنه سيجهز العربة المكشوفة ، ليضيف عملاً آخر إلى أعمال ذلك النهار وليشغل كذلك الوقت المتبقي لديه . وقرر داهلمان تناول طعامه في المحل .

كانت هنـاك مجمـوعة من الشبان يجلسون إلى إحدى الموائد وهم يأكلون ويشـربـون بصخب ، ولم ينتبه داهلمان لوجودهم في البدء . وعلى الأرض كان ثمة رجل عجوز يقبع مستكيناً وهو يستند إلى المشرب . كانت السنون الطويلة قد قلصت حجمه وشذبته كما تفعل المياه بحجر أو كما تفعل أجيال البشر بعبارة حكيمة . كان قاتماً ، ضئيلاً وجافاً ، وكأنه خارج الزمن ، في أبدية ما . تأمل داهلمان بسعـادة عصـابة الرأس ، وعباءة الرعاة المصنوعة من صوف سميك ، والإزار المـربـوط ما بين الساقين ، وجزمة الرعاة وقال لنفسه ، متذكراً مناقشات بلا طائل مع أعضاء أحزاب في الشمال أو مع أناس من وسط البلاد ، بأنه لم يبق رعاة وفرسان من هؤلاء إلا في الجنوب .

جلس داهلمان مسترخياً بجانب النافذة . كان الظلام قد بدأ يخيم على السهـل ، لكن رائحتـه وحفيفـه كانـا ما يزالان يصلان إليه عبر قضبان النافذة الحـديـديـة . أحضر له صاحب المحل سرديناً ، ثم لحماً مشوياً ، ودفع داهلمان هذا الطعـام إلى جوفـه ببضعـة كؤوس من النبيـذ الأحمر . كان يتذوق الطعام الحريف بتكاسل ويترك نظرته ، الحالمة بعض الشيء ، تشرد في المحل . كان مصبـاح الكـير وسـين يتـدلى من حمالـة معلقة ، وزبائن الطاولة الأخرى كانوا ثلاثـة أشخـاص : اثنـان منهم لهما مظهـر العمال الزراعيين ، والآخر له ملامح مستهـترة ووقحـة ، وكـان يشـرب وهـو يضـع قبعته على رأسه . وفجأة أحس داهلمان بشيء يصيب وجهـه برفق . وإلى جانب الكأس الـزجـاجي العـادي العكـر ، فوق أحـد خطـوط شرشف الطاولة ، كانت توجد كرة صغيرة من لب الخبز . هذا هو كل شيء ، ولكن لا بد أن أحداً قد قذف بها .

الـذين كانـوا على الطـاولة الأخرى بدوا مشغولين عنه . واحتار داهلمان وقـرر اعتبـار أن شيئـاً لم يحدث ، وفتح مجلد **ألف ليلة وليلة** ، وكأنه يريد بذلك إغلاق الواقع . وبعد لحظات أصابته كرة أخرى من لب الخبز ، وفي هذه المرة

كان العمال الزراعيون يضحكون . وقال داهلمان لنفسه بأنه ليس خائفاً ، لكنها ستكون حماقة لو أنه سمح ، هو الذي في حالة نقاهة ، بأن يجره مجهولون إلى شجار مخز . وقرر الخروج . كان قد وقف عندما اقترب منه صاحب المحل وحضه بصوت ينذر بالخطر :

ـ لا تهتم لهؤلاء الفتيان يا سيد داهلمان ، إنهم نصف سكارى .

لم يستغرب داهلمان أن يتعرف عليه الآخر الآن ، لكنه أحس أن هذه الكلمات الاسترضائية قد أزمت ، عملياً ، الموقف . فاستفزاز العمال قبلها كان موجهاً إلى وجه عرضي . . إلى لا أحد تقريباً ، أما الآن فهو موجه ضده وضد اسمه وسيعرف الجيران ذلك . أزاح داهلمان صاحب المحل جانباً ، ووقف أمام العُمال وسألهم عما يبتغونه بعملهم هذا .

وقف ذو الوجه المستهتر مترنحاً ، وعندما أصبح على بعد خطوة واحدة من داهلمان ، شتمه صارخاً ، كما لو كان يقف بعيداً جداً عنه . كان يحاول المبالغة في سكره ، وكانت هذه المبالغة تنطوي على شراسة وسخرية . وبين الكلمات القذرة والبذاءات ، شهر في الهواء مدية طويلة ، لاحقها بعينيه ، ولوح بها ، داعياً داهلمان إلى مبارزة . اعترض صاحب المحل بصوت مرتعش لأن داهلمان كان أعزل . وفي هذه اللحظة وقع أمر مفاجىء .

فالراعي العجوز الغائب عن رشده ، والذي رأى فيه داهلمان رمزاً جنوبياً (**الجنوب الذي كان جنوبه**) ، طوح إليه ، من ركنه ، بمدية عارية سقطت عند قدميه ، كان ذلك وكأن **الجنوب** قد قرر بأن يقبل داهلمان التحدي . انحنى داهلمان ليلتقط المدية وأحس حينئذ بأمرين : الأول ، هو أن هذا التصرف الغريزي الذي قام به يجعله ملزماً بقبول المبارزة . والأمر الثاني هو أن السلاح في يده غير الخبيرة لن يفيده في الدفاع عن نفسه ، وإنما في إيجاد مبرر لأن يقتلوه . لقد لعب بالمدية في يوم من الأيام ، مثل جميع الرجال ، لكن قدرته

في المبارزة لم تكن لتتجاوز معرفة أن الطعنات يجب أن توجه إلى أعلى وأن يكون حد المدية نحو الداخل . وفكر : **ما كانوا ليسمحوا في المستشفى بأن تحدث لي أمور كهذه .**

وقال الآخر :

ـ فلنخرج .

خرجوا ، وإن لم يكن لدى داهلمان من أمل ، فإنه لم يكن لديه أي خوف . وشعر ، وهو يجتاز عتبة الباب ، بأن الموت في مبارزة بالخناجر ، تحت السماء الفسيحة ، وبمبادرة ذاتية ، ستكون تحريراً له ، وستكون سعادة واحتفالاً لو أنها جاءت في الليلة الأولى التي أمضاها في المستشفى ، عندما وخزوه بالإبرة . وشعر بأنه لو استطاع حينها أن يختار موته أو أن يحلم به ، فإنه كان سيختار أو سيحلم بهذه الميتة .

ويقبض داهلمان بقوة على المدية ، التي قد لا يعرف كيفية استخدامها ، ويخرج إلى السهل .

الموت في الشـــارع

تأليف الكاتب الكولومبي :
خوسيه فيليكس فوينمايور (١٨٨٥ ـ ١٩٦٦)

لقد نبح عليّ اليوم كلب . كان هذا منذ قليل ، على بعد أربع أو خمس أو ست أو سبع كوادرات نحو الأسفل . لم يكن ينبح عليّ بالذات ، ولم يكن يريد أن يعضني ، لا ، ليس هذا . لقد اقتربَ مني ، ماطاً جسده ، ومتأهباً في الوقت نفسه لتجميعه ، كان مخطمه ممدوداً مثلما تفعل الكلاب عندما تكون مرتابة تريد أن تشم . بعد ذلك توقف ، سار إلى الوراء دون أن يلتفت ، ثم رقد وأخذ يعوي بعد أن تخلى عن النظر إليّ وراح يتطلع إلى أعلى .

لست أدري لماذا جلست الآن هنا فوق هذا المقعد الحجري ، ليلاً ، بينما كنت أمضي إلى بيتي . يبدو أنني لن أستطيع المسير ولو خطوة أخرى ، وهذا غير ممكن ، لأن ساقي ، والمسكينتان نحيلتان جداً ، لم تتعبا يوماً من المسير . يجب علي أن أبحث هذا الأمر .

وللمرة الأولى أيضاً أفكر بأن بيتي بعيد ، وأشعر برنة غريبة لهذه الكلمة . بعيد . أيكون (بعيداً) ؟ نعم . إنه (بعيد) . لأني كنت قد نسيت الكلمة .

أنا أقول (بيتي) . لكنه ليس سوى مغارة عند مخرج المدينة ، في بطن الجبل تقريباً . وأنا مغرم بإطلاق تسميات كهذه . فمعارفي ، الذين أطلب

منهم السنتات التي أحتاجها يومياً ، أدنو منهم قائلاً : كيف الحال أيها الأفندي . إن هؤلاء المعارف قلة . وهم في الحقيقة أصدقائي . إنني أبحث عن واحد أو اثنين منهم كل يوم وأريح الآخرين مني ، وبما أني أطلب منهم في فترات متباعدة فقط فإنهم لا يتهربون ولا يعتذرون . وعندما ألتقي بواحد منهم لا يكون دوره في ذلك اليوم ، فإني أحييه : « كيف الحال أيها الأفندي » وأتابع المسير بخطواتي التي تجعلني أبدو دائماً وكأني مستعجل بعض الشيء . أما إذا كان دوره فإنني أقول له : « كيف الحال أيها الأفندي : ضع هنا ثلاثة سنتات ، أو خمسة ، أو سبعة أو عشرة » . فبثلاثة سنتات يصبح لدي ما يكفي للقهوة السادة . أما إذا كان المبلغ خمسة ، فسأجد ما يكفي للخبز . وإذا كان سبعة ، فقد حصلت على السكر ، وعندئذ أنزع حقيبتي عن ظهري ، وأُخرج فنجاني وأضع فيه القهوة ، ثم أُخرج زجاجة الماء وأصب منها ، وأحرك المزيج باصبعي وهكذا تتضاعف كمية القهوة وتصبح كافية لتناولها مع الخبز . وإذا كان المبلغ عشرة فإنني أضيف قطعة من معجنات حلوة . ثلاثة ، سيء . خمسة ، عادي . سبعة ، جيد . وعشرة ، تمام . وبسنت واحد أو سنتان فقط ، أو بلا سنتٍ واحدٍ وبلا سنتين ، فلست أدري ، لأن هذا لم يحدث لي أبداً . إن الله يحسن إليّ ، وقد منحني كذلك هبة النظام .

قد أحصل أحياناً على أكثر من عشرة ، وذلك إذا صادفت أفندياً في لحظة مناسبة ، وعندئذ قد أنال ما يكفي للفطور ، بل وللغداء أحياناً . لكن مسألة الفطور والغداء هذه لا تهمني كثيراً . فالعادة السيئة ، التي لم أستطع التخلص منها ، هي الصيام . وهناك عادة أخرى تخلصت منها ، هي أنني كنت أخترع أموراً لأنفقَ كُل النقود ، وقد لاحظت أن ذلك يسيء إلى صحتي ويضايقني في المشي . عندئذ تخليت عن هذه العادة السيئة ، وأصبحت أخبىء ما يبقى لدي لليوم التالي . ولكن حتى ولو كنت أخبىء شيئاً فإنني لم أكن أتخلى عن عملي الذي هو المشي . وطبعاً ، لم أكن أطلب شيئاً ما دام لدي شيء

مخبأ ، وإذا ما التقيت خلال ذلك بأفندي يكون دوره يومئذ ، فإني كنت أحييه وأتابع طريقي لأن دوره قد تأجل .

في إحدى المرات وقعت بمشكلة وفرة النقود . وصلت ليلاً إلى بيت أحد الأفندية الذي كان دوره يومها ووجدته في شرفة مدخل البيت ، حيث كان مجتمعاً مع نساء وكل شيء . قلت له : « أفندي ، ضع هنا ثلاثة ، أو خمسة ، أو سبعة ، أو عشرة » . عندئذ نهض أفندي آخر كان جالساً هناك ووقف أمامي وقال لي أن أكرر ما قلته . كررت . قال لي أن أشرح ما أعنيه بهذا ، وشرحت له ذلك مطولاً . لأني أحب الحديث عن شؤوني ، وهذا هو الشيء الوحيد الذي أتحدث فيه ، لأني أرى يد الله في شؤوني دائماً . عندما ألتقي مع شخص يبدي اهتماماً بشؤوني ، أتحدث . ولكن من النادر أن أجد شخصاً مثل هذا الأفندي . عندها أمضي الوقت صامتاً . الناس يرونني وأنا أمر كالأخرس ، فيظنون أني لا أحب الكلام ، لكن الأمر ليس كذلك ، بل على العكس ، لأني دائم الحديث ، أتحدث مع نفسي . حسناً إذن : لقد مد ذلك الأفندي أمام عيني ورقة من فئة الخمسة بيزوات . تطلعت إلى الورقة النقدية في يده ، وقلت له : « أفندي ، إنها ورقة خمسمئة » ، وذلك لينتبه ، إذا ما كان قد أخطأ . فقال لي : « أجل ، خذها » ، أخذتها ، يا للهول ، وودعتهم .

إنها مشيئة الله ، فكرت وأنا أسير بأن الله سيخبر ني بما علي عمله . وتأخر وصول الوحي إلي يومان ، أو ثلاثة ، أو أربعة ، أو خمسة أيام . وعندئذ فعلت ما أوحى إلي : لففت الورقة النقدية بقطعة من الورق وربطتها في قاع الحقيبة . وهي هناك ، منذ ذلك الحين ، لتكون من نصيب من سيلتقطني من الشارع عندما أموت . وليأخذ الله بيده ليصل إليها ، كمكافأة على عمله الصالح .

أمر غريب أقعدني هنا ، بينما كنت أتابع دائماً سير ي سوياً . لقد انتبهت

لتوي بأنني أحضرت معي ثلاث جرائد فقط بدلاً من الأربع المعتادة . لم يحدث لي شيء كهذا من قبل . ومع أني أرى ذلك فإنني أبقى جالساً بدلاً من أن أحمل نفسي على العودة بحثاً عن الجريدة الناقصة . رباه . لا بد أنك تعرف هذا الذي يحدث لي ، وهو أمر سيء دون شك ، لكنك تنفذ إرادتك . إنني قلق بسبب عادتي السيئة في فرش جريدتين على الأرض والالتحاف باثنتين أخريين ، فأنا لم أحضر معي سوى ثلاث منها ، ولست أدري الآن إن كان مناسباً أكثر وضع اثنتين فوقي وواحدة تحتي أم وضع اثنتين تحتي وواحدة فوقي ، رباه ، أنقذني من هذه الورطة ، لأني أشعر بعدم الرغبة في العودة للبحث عن الجريدة التي تنقصني .

منذ زمن كانت لدي بطانية . الله هو الذي حقق لي هذه المعجزة ، لأنه قادني للمرور أمام أحد البيوت في الوقت الذي كان يقف فيه رجل عند الباب قائلاً : « خذ هذه وارمها بعيداً » . وقد سمعته . تطلعت ، ورأيت البطانية . فقلت للرجل : « كيف الحال أيها الأفندي ، ألقي بها هنا إن كنت تريد رميها » ، وأعطاني الرجل إياها .

كان ذلك زمناً طيباً . وقد بدأ عندما كنت متعباً من طلب مكان للنوم ، اليوم هنا ، وغدا هناك ، لأنهم ما كانوا يمنحونني مكاناً أنام فيه لأكثر من مرة واحدة . كنت أطلب أن يسمحوا لي بالنوم في المطبخ ، أو تحت عريشة ، أو أي مكان في الفناء ، أي مكان على ألا يكون في الشارع ، فوق مقعد حجري ، مثلما أنا الآن ، لأنه لدى رغباتي ، وثمة أمران لا أسمح بهما : النوم على مقعد حجري ، واستجداء الطعام . إنهم يردون علي دائماً بوجوه شريرة ، سواء أقالوا نعم أم لا . ويقتضي الأمر أحياناً أن أترجى بيتين ، أو ثلاثة ، أو أربعة ، أو خمسة بيوت قبل أن أحصل على مكان للنوم . وعندما طلبت الإذن في أحد الأيام للسماح لي بالذهاب وراء فناء أحد البيوت لقضاء حاجة ، رأيت حفرة في

الأرض ، من يدري إن كانت من فِعل خنازير أم أن كلباً هو الذي حفرها . قست أبعاد الحفرة بعيني ووجدت أنها مناسبة لطولي وعرضي ، وكانت جافة تماماً . نظرت إلى البيت ، فكان المطبخ يخفيه . نظرت أمامي إلى الشارع ، وكانت هناك فتحة في السور تؤدي إلى الرصيف . وفكرت بالأمر بسرعة . ثم مضيت في الحال لأكلم بالموضوع أهل ذلك البيت ، وشرحت لهم قضيتي : أنني أحضر للنوم متأخراً دوماً ، عندما يكون الجميع قد ناموا ، وأخرج باكراً جداً ، قبل أن يكون أحد قد استيقظ والفتحة موجودة هناك للدخول والخروج دون أن يشعروا بي ، ربما أني لن أزعج أحداً ، فليسمحوا لي بالنوم في حفرة الفناء التي لا ترى من البيت لأن المطبخ يخفيها . لقد شرحت كل هذا جيداً وكان أولئك أناساً طيبين ، فسمحوا لي .

عندما حشرت نفسي في الحفرة ، في الليلة الأولى ، ظننت أن برودة الأرض لن تدعني أغمض عيني . لكن الله ساعدني ، لأني شعرت بالدفء بعد قليل . وهذا ما كان يحدث لي في كل ليلة .

في إحدى الليالي ، وفي وقت لم أكن أنتظره ، انهمر علي وابل من الماء ، لكن ذلك حدث في الفجر ، عندما كنت على وشك الاستيقاظ ، فخرجت وجففت نفسي بالنسيم ، وأنا سائر . وفيما أنا أمشي حضر إلى ذهني جزء من السور فيه قطعة من التوتياء موجودة على بعد ثلاث ، أو أربع ، أو خمس ، أو ست ، أو سبع خطوات من الحفرة . وفي تلك الليلة ، حركت صفيحة التوتياء قليلاً ونزعتها من مكانها ووضعتها كغطاء للحفرة ، ثم أعدتها إلى مكانها في الصباح ، دون أن ينتبه أحد لذلك ، وتابعت عمل ذلك كل يوم ، ولتمطر ما شاءت . إن فكرة قطعة التوتياء هذه لم تأتني من الله ، لأن الله طيب ، واستخدام قطعة الصفيح دون تصريح كان عملاً يجب ألا أفعله ، إنه فعل شر ، لكن تغطية الحفرة كان عملاً صالحاً . وعلى كل حال ، فقد سامحني الله ، لأنه في اليوم التالي لقطعة التوتياء ، بعث إلي بالبطانية .

لقـد دام ذلـك الـزمن الطيب إلى أن اكتشفني الأولاد . أنـا أقـول إن الكلاب الطيبة والأولاد أشرار . هذا يعني أنني لم أصادف صبياً طيباً ، ولا كلباً شريراً . ولكن الله خلق من كل شيء دون ريب .

لم يزعجني أي كلب في يوم من الأيام ، بل إن بعضها يتبعني ، يريد أن يعيش معي ، وهـذا أفهمـه جيـداً . الكـلاب لا تبحث عن طعـامي وإنما عن مصاحبتي ، لأنها تعلم جيداً أن لا طعام لدي ، ولأنها تستطيع أن تشم حقيبتي كذلـك . يمـر أحـدهـا ويـراني ، فيشـد نفسه ، ويرفع رأسه ، ثم يتراخى . يصطف ورائي ويأخـذ بالتقـدم إلى أن يسـير بجـانبي ضابطـاً خطواته المتوائبة على إيقاع خطواتي الهادئة المديدة . وهكذا أمضي معه ، نمضي معاً ، ونحن نتبـادل النظـرات . ويخفق فيه الأمل ويخفق أكثر وأكثر بذيله . إلى أن أنظر إليه النظـرة الأخـيرة وأحـرك رأسي مفكـراً : لا أستطيع العيش معك أيها الأفندي الكلب . فيفهمني ، ويمضي مبتعداً بخطوات أكثر تواثباً وأشد حزناً .

ما الذي جرى لهذا الكلب اليوم . علي أن أبحث هذا الأمر .

إن الصبيـان الـذين التقيت بهم دائماً هم أشرار . يتفوهون بكلمات قذرة وقبيحة . يمعنون النظر إلى الشخص ، ويقذفونه بالحجارة ويصرخون مطلقين عليـه ألقـابـاً . إذا كان هنـالـك صبي بمفـرده ، فإنني أعلم أنـه يتظـاهـر بأنه لا يراني ، لكنـه يتهيأ بينـه وبـين نفسـه منتظـراً الفـرصة المناسبة . أما إذا كانوا اثنين ، أو ثلاثة ، أو أربعة ، أو خمسة صبيان فإن الخطر الذي أتعرض له يكون أكبر ، لأنهم يسفرون حينئذ عن وجوههم ، إنهم ينسون الخوف عند اجتماعهم معـاً ويحـاول كل منهم أن يتفـوق بالشر على الآخرين . ويبدو لي أن ذيولاً تنمو لهم وهم في هذا الحـال أيضـاً ، لكنهـا ليست كذيـول الكـلاب وإنـما كذيـل الشيطان ، ولهذا لا يستطيع رؤية هذه الذيول إلا من هو مع الله .

في الحقيقـة إني أعلم أن عظـامي ، وبسبب نحـولي ، أخـذت تبرز إلى

الخارج أكثر فأكثر ، وهذا منظر يحبه الأولاد الذين ليسوا مع الله . ويفرحهم كذلك سروالي الممزق ، الذي بقي ممزقاً كما هو لأني لا أرقعه ، والمطوي عند قصبتي ساقي ، فوق حذائي الذي أفتحه كثيراً في مقدمته كي تتهوى أصابع قدمي ولا تبعثان رائحة كريهة . ولعل أكثر ما كان يهيجهم هو لحيتي التي نمت فجأة وتركتها على سجيتها ، وهي ليست سوى شعيرات خفيفة مبعثرة وطويلة بعض الشيء ، لكنها ، وهذه حقيقة ، ناعمة كالحرير ، ولهذا السبب أمرر يدي دوماً فوق وجهي .

أنا أعلم كل هذه الأمور ، لكنني أدافع عن نفسي . وأحد أساليبي في الدفاع أني لا أهرب منهم ، وإذا صرخوا أتظاهر بأنهم لا يصرخون علي . ولا أتيح لهم كذلك لا الوقت ولا المكان ليطلقوا علي أي لقب يبقى عالقاً بي ، لأنهم لا يرونني متخاذلاً أو وأنا أجوب تلك الأماكن التي تزدحم بالناس ، حيث يذهب البعض ويجيئون وكأنهم مشغولون أوعلى عجلة من أمرهم ، ويبدو آخرون وكأن ريحاً قد ألقت بهم هناك لا لسبب أو أنهم ينتظرون أن تحمل لهم نفس الريح التي قذفتهم شيئاً ، لا يعرفون ما هو . أنا لا أذهب أبداً إلى هذه الأماكن . أنا أمشي بحثاً عن أفنديتي ، وبعد أن أجدهم أتابع المشي ، والمشي .

والطريقة الأخرى للدفاع عن نفسي إذا جاء صبي أومضى من أمامي ، أو إذا كنت لا أشعر به وهو يسير ورائي ، هي أنني أمشي دائماً وأنا عابس ومتيقظ لتفادي أي حجر قد يقذفه نحوي . ولو لم أكن كذلك ، فمن يدري كم من المرات كانوا سيهشمون رأسي بحجارتهم .

ما فعله الأولاد بحفرة نومي ، لم يكن لأني لم أتخذ الاحتياطات اللازمة . فأنا لا أعرف كيف اكتشفوني . هذا ما لم أستطع التوصل لمعرفته . ففي إحدى الليالي شعرت بوخز في جسمي ، وكانوا قد ألقوا أشواكاً في حفرتي . وفي ليلة

أخـرى ، الليلة التـاليـة ، تورم جسدي لأنهم وضعوا في الحفرة قذارة شحوم . وفي الليلة الأخـيرة ، وهي ليلة تاليـة أيضـاً ، تلوثت بالبراز تماماً عندما فتحت البطانية . لقد كان في البطانية كثير من البراز مما جعلني أدرك أن ذلك كان من فعل أكثر من صبي واحد .

خرجت من الحفـرة ونظفت نفسي بالـتراب ، وبعـد أن دعكت نفسي جيداً ، فكرت : لماذا فعلوا ذلك معي . لكن الله سمح بهذا .

من الـواضـح أن الأمـور السيئـة التي تحدث للمرء ، هي طيبة من ناحية أخـرى دون أن يعـرف أحـدنـا ذلـك إلا فيما بعد ، عندما يحين الوقت . وهذا ما يحدث دائماً .

ففي تلك الليلة قلت لنفسي أنني لن أنـام . أعـدت قطعـة التوتياء إلى موضعهـا في السـور وخـرجت من الفتحـة . لقد تركت البطانية هناك ، مع أنه كان بإمكاني أخذها معي وغسلها ، لكنني تركتها هناك .

سرت ، وسـرت ، وكأن الـوقت نهاراً . تابعت المسير سوياً ، لم أنعطف عنـد أي مفـرق ، بل سرت باتجـاه مستقيم . وبعـد ذلـك رأيت أن ذلـك هو الطـريق . لقـد أصبحت خارج المـدينـة عنـدمـا توقفت . وهناك رأيتها . . . مغـارتي ، تلك التي ستصبـح بيتي منـذ هذه اللحظـة . دخلت منحنيـاً . كان شكلهـا نصف الـدائـري يجعلهـا مكـونـة من صالـة وحجرة . استلقيت دفعة واحدة . وفيما أنا غير مستيقظ وقبل أن أغفو كذلك ، ألهمني الله فكرة الجرائد ، وساعدت أنا في هذه الفكرة ، بإعمال ذهني : لا بد من أربع جرائد . . اثنتان على الأرض واثنتان كغطاء .

وأصبـح حالي منـذ ذلـك الحـين أفضـل منه في أي وقت مضى . فعندما أكون في بيتي يمكن للمطر أن يهطل ما شاء له الهطول ، دون أن أبتل ، ودون أن أضطر لتغطية أي شيء بالتوتياء . كما أنني لم أر أي صبي في تلك الأنحاء .

هنا أملك العشرة سنتات اللازمة ليوم غد . وزجاجة مائي ممتلئة . فإذا ما رأتني أمي وهي في الحياة الأخرى بهذا الحال ، فإنها ستكون سعيدة لأن ابنها لا ينقصه أي شيء . الشيء الوحيد الذي ينقصني الآن هو الجريدة ، لكن هذا ليس مهماً ، لأني قررت أن أضع واحدة على الأرض وأتدثر باثنتين ، وقد انتهيت من هذه المشكلة . ولو وقف عمي على حالتي لأسعده أن يعلم أنني - وإن لم أصبح اسكافياً - بحثت بالمقابل عن طريقي الخاص وأنني لا أعاني في هذا الطريق .

هنالك أمر يجب علي أن أتحراه ، وهو أنني لم أعرف أبداً من هو أبي . وبما أنهم لم يخبروني بذلك ، فقد فكرت بأنه علي ألا أعرف الأمر ، ولهذا لم أتحرَّ عنه .

كانت أمي تعمل كثيراً . كانت تغسل كل شيء ، وتخيط ، وتكوي ، وتطبخ . لم تكن تسمح لي بمساعدتها . كانت تقول لي : أنت لا تعرف في هذه الأمور ، اذهب إلى اللعب . وكنت ألعب في الفناء ، كان فناءً صغيراً ، لكنني كنت أستطيع الركض من أحد أطرافه إلى الطرف الآخر . وأتسلى بغرس عصا في الأرض والقفز من فوقها . وفي بعض الأحيان لم أكن أشعر برغبة إلى اللعب ، لكنني كنت ألعب كي تراني أمي ، لأنها كانت تحب أن تراني وأنا ألعب .

وفي أحد الأيام جاء عمي ليعيش معنا . أمي قالت لي : هذا هو عمك . كان شخصاً عريضاً جداً . كنت أنظر إليه من خلف فيبدو لي وكأنه لا رأس له ، أو أن رأسه لم تكن رأساً . كانت أمي تعد المائدة مع الشرشف لنا . وكنا نأكل نحن الاثنين فقط ، لأنها كانت تذهب وتجيء ، متابعة العمل . وكان عمي يصنع كرات من الخبز بعد أن ينتهي من تناول طعامه ، ويمررها في الصحن ويأكلها . كان يقول لأمي أنه يفعل ذلك ليسهل عليها

غسل الصحون . ويقول لي : افعل أنت هذا أيضاً ، فهكذا تساعد أمك . وكنت أفعل ، لأطيعه ، إنما لم يكن يروقني عمل ذلك .

لقد نسيت كل ذلك الطعام . . لم يعد شيئاً يذكر بالنسبة لي . وما أذكره الآن هو تلك الشرائح من الموز الفج التي كانت أمي تسمح لي بأخذها وهي تقليها . وفيما بعد ، عند وضعها في صحن على المائدة ، لم تكن تعجبني كما هو الحال عندما آكلها قريباً من أمي ، في المطبخ .

وفي أحد الأيام توفيت والدتي . أخذت أبكي ، لكن عمي أمسكني من أحد ذراعي ، وأخرجني إلى الفناء ، وقال لي وهو يشير إلى أحد الأركان : اجلس هناك ، ولا تبك أبداً ، لأن الرجال لا يبكون .

تولى عمي مسؤولية كل شيء . قال لي : يجب أن نبيع كل شيء ، هذا واجب عليّ أن أقوم به على أكمل وجه .

وفي يوم آخر ، أغلق الباب . ثم قال لي : خذ هذا وهلم بنا . حملت كيساً كبيراً ، وآخر متوسطاً ، وآخر صغيراً وسرت وراءه . وصلنا إلى سفينة . أخذ الأكياس مني ولم يسمح لي بالصعود . قال لي : قد تقع . انتظرني هنا . تأخر لفترة طويلة ، وأخيراً عاد وهو يحمل لفافة بيده . وقال لي : « لم يعد لك أم ولا عم ، ستصبح من اليوم رجلاً وعليك أن تؤمن مستقبلك . أريدك أن تصبح اسكافياً . إنها مهنة شريفة وتدر نقوداً كثيرة . لن يقال أني تخليت عنك وتركتك لمصيرك ، مع أن هذه هي مشيئة الله . أن يبحث كل منا عن طريقه الخاص . إني أقدم لك هذا ، وبه يمكنك أن تبدأ العمل كاسكافي » . سلمني اللفافة وعاد إلى المركب .

بدؤوا بفك الحبال ، وأنا ما أزال واقفاً على الضفة ، منتظراً أن يطل عمي لأقول له صارخاً : وداعاً يا عماه . وشق المركب الماء ، زافراً بقوة ، وأخذ

بالابتعاد . كان المركب يمضي وأنا واقف أفكر بأنه من الأفضل ألا يطل عمي إلا عندما يبتعد المركب إلى مسافة بعيدة ، حتى تصله صرخة وداعي حينئذ إلى هناك . لأنه بدا لي أن إطلاق صرخة من الضفة حتى مركب بعيد ، هو كافلات عصفور سيتابع الطيران إلى حيث لا يراه المرء لكن عمي لم يطل .

وعندما أخذت اللفافة منه ، لاحظت أنها ثقيلة . وسرت لوقت لا بأس به دون أن أفتحها . ومع أنني لم أتصور ما الذي تحتويه ، فإني لم أشعر بالفضول لمعرفته . أو ربما كنت أشعر بكثير من الفضول ولهذا السبب تأخرت في فتحها . أو أنني ، ودون أن أدرك ذلك ، كنت أعرف ما بداخلها ، لأن عمي أخبر ني بذلك : فما أحمله هو عدتي كاسكافي .

وأخيراً جلست على مقعد حجري ، مثلما أنا الآن ، ونزعت لفافة الورق ، ورأيت . . . كان قالب حذاء . طبعاً ، يجب أن يكون شيئاً من عدة الاسكافي . وأفضل خاطر راودني هو أن أبحث عن حذّاء . ولا بد أن عمي كان يفكر بأن أفعل ذلك ، فبهذا القالب ، سأجد حذّاء يتخذني شريكاً له في محله .

ذهبت إلى أحدهم وقدمت له اللفافة ، دون أن أقول أي كلمة . نظر إلى وجهي ، وقال لي : ما الذي تحمله هنا . ثم تناول اللفافة وفتحها . قال : هذا قالب فردة حذاء يسرى ، أين قالب اليمنى . لم أفهم ما قاله ولم أعرف ماذا أرد عليه . عاد ينظر إلى وجهي وهو يمسك ورق اللفافة المفرود والقالب بيد واحدة ، ثم ألقى بهما على الأرض وقال : هذا لا ينفع لشيء ، والآن انصرف من هنا . ذهبت مسرعاً دون أن أتجرأ على التقاط الورق والقالب ، وفيما أنا أسير في الشارع ، أدركت أن عمي قد أخطأ ولم ينتبه إلى خطئه ، لكنني شكرت طيب نيته رغم أنه أخطأ . وعندما سمح الله بحدوث ما حدث فلأنه لا يريدني أن أصبح اسكافياً .

حينئذ رأيت كم هي كبيرة الكلمات التي قالها لي عمي : أنت الآن بلا أم ولا عم . أخذت أتطلع في كل الأنحاء ورأيت أنني لم أعد أملك أيضاً الطاولة التي كنت آكل عليها ولا الباحة التي كنت ألعب فيها . وفكرت : لا بد من وجود شيء في الدنيا . لم أكن أعرف الناس ولا الشوارع . نظرت إلى داخل نفسي وفكرت : لا بد من وجود شيء في الدنيا . لا أستطيع البقاء مع الناس لأن كلاً منهم له معشره وأنا فقدت معشري . ما بقي لي من الدنيا إذن هو الشارع ، وفي الشوارع أستطيع أن أبحث عن طريقي الخاص ، وهذه هي مشيئة الله ، كما قال عمي .

أنا أعرف الطريقة التي يقود بها الله أحدنا . . إنه يمسك بالأعنة التي تحركنا . ومن الأفضل ألا يعتاد المرء منا على عادات سيئة ، وأن يترك لله أمر التحكم بشد مكابحه تماما . فهكذا يمضي أحدنا وهو أكثر أماناً ، لأنه يشعر عندها بالدفعات التي يدفعه إياها الله ، مهما كانت صغيرة . ولهذا شعرت بالدفعة التي دفعني إياها يوماً ، عندما كدت أن أصير عامل رفش ممن يحمّلون الرمل ، وقد تركت الرفش في الحال . وقد دفعني الله في مرات أخرى وأحسست بذلك . أما عندما أنطلق في الشارع ، سائراً ، فإنه يفلتني ، لأن هذا هو طريقي ولست بحاجة هناك إلى أية دفعات ، فأبدو حينئذ وكأني لا أملك أية مكابح .

هنالك خطر قد سيطر علي ، ألا وهو البحث عن سر المرأة . لقد قلت لنفسي : علي أن أتحقق منه . وأخذت أمعن النظر إلى النساء ، لكن السر لم ينكشف لي في أيّة واحدة من النساء اللواتي دققت النظر فيهن . رأيت إحداهن جالسة في أحد الأيام ، فبدت لي كأمي ، لكنها نهضت وعندئذ لم تعد تشبهها . وفي مرة أخرى كانت تسير أمامي امرأة وكانت تشبه أمي بصرتها المكورة وحركاتها . هذا ما رأيته أنا ، ولكن ما إن تجاوزتها ورأيت وجهها حتى ذهب

التشابه . وحدث لي أيضاً أنني كنت أسير في أحد الأيام ساهماً ، وفجأة سمعت صوت أمي : رفعت رأسي فرأيت امرأة تتكلم ، لكن صوت أمي لم يعد إلي سمعي .

عندئذ أخذت أفكر بأن أمي أصبحت تبدو وكأنها تتكرر مفتتة إلى أجزاء ، وإلى أجزاء صغيرة أيضاً ، موزعة ما بين نساء أخريات . وقد أعجبني ذلك في البدء ، فكنت ألاحقهن بحذر بينما السر يجول في خاطري ويأخذ بالانتشار في جسدي كله .

وفيما بعد ، أصبحت أتضايق لأنه لا يمكن لأي امرأة أن تكون كأمي في أي شيء . وعندها ما عدت أجدهن متشابهات ، وكنت أفكر أول الأمر أنني أنا الذي أرفض وجود التشابهات ، لأنها موجودة فعلاً . وقد رأيت الحقيقة أخيراً ، عندما أخذت أشعر بالدفعات . فهذه التشابهات غير موجودة ، وسر المرأة هو الذي كان يفرضها علي كمصيدة . ولم تعد بي رغبة بعدها للبحث عن سر المرأة .

لقد أنعم الله علي . فتحت حمايته وبانقيادي للأعنة ، وجدت طريقي الخاص في هذه الدنيا . إن مهنتي هي المسير ، وهذا يروقني . أما الطعام فإنني أحصل عليه بالقول فقط ، كيف الحال أيها الأفندي . ولدي الآن بيت . وقد حررني الله من كل أنواع القلق .

وهو الذي أجلسني اليوم هنا ولا يريدني أن أنهض وأسير . يا لغرابة ذلك الكلب . ألا يوجد في هذه الأنحاء أي صبي يحمل حجراً بيده ؟ لا . لا يوجد أحد . لا وجود إلا للشارع . لكن الشارع نفسه بدأ يختفي . إنه يتخلى عني . والمقعد الحجري الذي أجلس عليه أخذ يرتفع كغيمة ويحملني في العزلة والصمت . إنني أرى الآن أمي . إنها واقفة أمام باب المطبخ ، لكنها لم ترني . أناديها : هل ستقلين لي شرائح الموز يا أماه ؟ . .

قصة من باراغواي

المنشـــرة

• أوغستو روا باستوس **• ترجمة: صلاح دهـني**

(عن الفرنسية)

ولـد أوغستـو روا باستـوس عام ١٩١٧ في البـاراغـواي . يعتـبر أحـد أساتذة القصة الـواقعيـة . برز في وصف شقـاء أهـل بلده الـذي هو أفقـر بلدان أمـريكـا اللاتينية وأشدها استغلالاً إن من جانب الإقطاع المحلي أو من جانب الشركات متعددة الجنسيات .

يتبادر للمرء ، أيام الريح الشمالية ، أنها أشد قرباً لأن العصفات المحرقة تقرّبها من القرية الصغيرة ضمن هدير المناشير الكبيرة . على أنها لا تبعد أكثر من نصف فرسـخ . فهي موجـودة في المـوضع ذاته الذي بوشر فيه بنشر الجذوع المدوّرة الأولى بعـد (الحـرب الطويلة) ، حينما وُضعت أراضي المالية في المزاد العلني لدفـع الـديون ـ كما يقال ـ لمنتصري (الحلف الثلاثي) . وهو ما يبعث على الاستغـراب ، كما لو أن أهـل الميت حكم عليهم أن يموتوا إرهاقاً ، على مدى عشرة أجيال ، ليدفعوا للقاتل نفقات الميتة والدفن . إنها بالتمام حكاية مما يروى في سهـرات المـآتم . ولكن امض فاروها في سهرة مأتم ما ، فقد تنمّق في الكلام ، وتنمق في الفعل : فلن يُضحك ذلك أي إنسان لأن الناس يسخرون

منه شأنهم من كل شيء . بل هم يزدادون سخرية مما جرى وفات قبل زمن طويل .

من جهة ثانية : يسخرون بالقدر ذاته ، مما حدث مؤخراً ، ومما عساه أن يحدث . إن الناس لا يتذكرون المصيبة ، وبما أنه لا يحدث قط ما يسعد ، فالناس على ذلك لا يتذكرون أي شيء .

ولعله ، من بعد ، أن يكون ذاك الأفضل . لكن أسوأ ما في الحال إن الأمور قد لا يسعها أن تجري مجرى آخر ، لأن تلك الأرض ، وعلى الأقل تلك التي أعرفها من منطقة غويرا ، حيث ولدت ، بقيت مدفونة عملياً في الماضي . الأرض والبشر . فإذا رغبتم في معرفة قرارة نفسي ، فسأقول كذا شأن الدواب ذاتها ، لا تلك التي نكدنها أو نحتبسها فحسب ، بل حتى الحيوانات المتوحشة . كل شيء : الأفاعي ، الحشرات ، حتى الطيور التي تطير منحرفة كما لو كانت توشك على السقوط في أية لحظة ، مصطدمة بجدار القيظ ذاك الأبيض كله الذي يسد الأفق من أيما جانب تملاه المرء .

يكفي أن يرى المرء العيون الباهتة ، الخالية من الذكريات ، وتلك الحركات التي لا تعرب عن أي توقع ، حتى ولا الأمل بأن الزمن ينصرم ويجرف معه كل ذاك الموج المرتد المتراكم إلى الدرجة التي يوشك معها أن يلامس سماء الهضبة الدانية والكثيفة . . . ذاك الموج المرتد الموجود حتى لو لم نره في داخل كل منا ، أكثر منه في خارجه ، ويطفو بالتأكيد في نظراتنا ، في تنفسنا ، في تلك الطريقة التي تخصنا في المشي كما لو كنا نضع خطوة خلف الأخرى ، ونتكلم بصوت خفيض ومغشّى كما لو أننا نعبر عن مرادنا بنحو معوج . . . ذاك المعوج المرتد الذي يمكث كله دوماً في ذات نفسك ، مهما تبادر لك أنك قد تخلصت منه . ونحن كلما ازددنا تحدثا عنه ، وأمعنا فيه تفكيراً ، ازداد هو لدمائنا تسمياً .

على أن القضيــة أن الغيـوم ذاتهـا قذرة ، بلون القطن الخـام الممـزوج بالتراب . . . لأنها بالتأكيد ، تصرف مياه المستنقع المحيط بمنطقتنا . ففي كل عام يهطـل مطـر أحمـر يوم القـديس بليز ، فإذا لم يهطل في سنة من السنين يقلق الناس لأنهم لا يرونه يهطل : شأن الحال مع الجفاف ، أو الجراد أو الثورات . عنـد ذاك يمضـون لاستجداء المسيح المسكين ، الذي بدأ دون ريب يملّ هذا الشعب من اللجوجين ، متسولي العناية الإلهية .

هنـالـك ، على منحـدرات الـرابيـة ، كانت تولد الغابات العذراء التي بدىء منـذ بعض الـوقت بقطعها ، وبات جزء كبير منها ، حسبما يقال ، ملكاً لذاك الماريشال البرازيلي الذي كان يقود جيوش الاحتلال . وهي الآن تستثمر من قبل (شركة الغابات الباراغوانية ـ البرازيلية ش . م) إذا صدقنا الكتابات المصـورة بالقطـران علىَ نقـاط الحـدود وعلى العـربـات . وههنا بالضبط تقوم المنشرة مثلما كان عليه الأمر فيما مضى : ضيعة أصغر من الأخرى ، أكواخ بلا جدران ، بغير ماشيء سوى عوارض سقوفُها القشية ذات منحدرين ، وقممُها مصنوعة من الخشب الغليظ ، وتحتها حُفُرها المربعة كأنها قبور .

كان في كل كوخ رجـلان يعمـلان من الفجـر حتى الليـل : أحـدهما في الأعلى ، واقفـاً على الجـذع ، رافعـاً ومنـزلاً ببـطء الذراعين المشدودين على مقبض المنشار الضخم ، متتبعاً بوصة بعد بوصة الخطوط المؤشرة بأسود الدخان على القشرة الخشنة . والآخر رأسه خارج الحفرة ، يبيضّ تحت النشارة المتساقطة .

إن كل شيء ما انفك على حالته الأولى ، ومن المؤكد أنه لن تركب أبداً مناشر على البخار وبقدر أقل على الكهرباء ، لأنه إذا كان صحيحاً أن أذرعة الكـادحـين تعطي ببـطء أشد فهي كذلك أقل كلفة ومن جهة أخرى ، حتى لو رُكِّب منشـار ميكـانيكي فلن يغير ذلـك عظيم أمـر . إذ تبقى ما تزال غابـات

عذراء . فلو جرى ذلك بمنشار بخاري ، أو بطاقة مولّدة عن الماء أو ببساطة ، برئات الرجال الذين ينثنون شقين لدى كل هدير منشار تحت سقف القش المتعفن ، فيتبقى عمل مدة ألف سنة . إن الزمن لا حساب له . فما تُرى معنى الزمن عند أولئك الرجال سوى تلك الغابة التي لا نهاية لها والتي تقطّع المنشرة أوصالها وحيث لا يفكر المرء إلا بأن يبصق في يديه ، بعد قطع شبرين أو ثلاثة ، ثم ليمسك من جديد مقبض المنشار الكبير ويعاود العمل ؟

« ها قد عاد إيلوجيو » ، نبر ذاك الذي في الأعلى ، رجل قصير غليظ . كانت ذراعاه القصيرتان تضطران للانحناء أكثر من الآخرين .

« من ؟ » . سأل الذي في الأسفل .

ـ إيلوجيو اسكيفل » . توجب على القزم أن يرفع صوته واغتنم فرصة ذلك لإيقاف المنشار الكبير في الجو ، وليمرّر حافة يده على صدره الدبق . هزها بعصبية فتساقط الرشاش على الألواح . وفي الحال ، جاءت الرتيلات الحمراء الجائعة فاندست داخل هذا الثفل من الخشب والعرق .

ـ رأيته وأنا قادم قرب الساقية ، نائماً تحت شجرة . كانت قبعته فوق وجهه . لكنني واثق من أنه كان هو . بسبب تلك الطريقة التي كانت لإيلوجيو بإظهار أنه هو ، حتى حين يكون ثملاً أو مستغرقاً في النوم . كان الشخص هو ذاك العفريت اسكيفل .

ـ لا يمكن أن يكون هو . فقد انقضى ردح من الزمن وهو في الأرجنتين . لمَ تراه يعود ؟ فهناك كل ما يرجى من عمل ولكل الناس .

ـ لم يقلق العمل باله قط . لا ريب أنه كان في ذهنه خاطر آخر ، تعال اعرفه ، ولعلّ ذلك فقط من أجل متعة أن يدس تحت أنوفنا العضلات القوية والأموالَ التي عاد بها من هناك دون ريب .

ـ لكان شوهد في حانة دون نيكانوربلما سيدا .

ـ يمكنك أن تثق ، وافق القزم أن أول أمر كان جديراً بأن يشغله حقاً هو أن يمضي فيسكر شأنـه دائـماً . ولعـلي أخطأت إذن . يا للحَر العاهر ! وطعام الغداء ما انفك بعيداً . . . » .

كان جلياً أنه يعمل على إطالة المحاورة ، فيتكلم في أمور وفي أخرى ، كي يتمتع بالاستمرار في تهوية نفسه بقبعته الوسيعة القش ، وهومزروع بقوة فوق جذعـه . فلم يجب الآخر ، بل أفـاد بدوره من الاستراحة لينفض لصقة النشارة التي كانت تلطخ جلده .

« أود لو أتمدد هنا بالذات ، تابع الآخر ، فأحتسي جعة مثلجة جداً مثل تلك التي يقدمونها لك في منهل إيتابيه ! يا للشيطان ! يتمثل لي أنني أرى العرق المتجمد الذي يكسر القنينة ! لا شيء أفضل من الجعة ، يا صاحب . أتمنى لو أجرع قنينة بعد أخرى بلا حراك ، حتى أصاب بالحزقة وإلى أن أحس ما يشبه ساقية من الجعة المثلجة تسري فيّ وتأخذ بدغدغة أنفي برغوتها . . . أعتقد أنني ذاهب أنـا أيضاً يومـاً ما لأحسّن أحـوالي في الأرجنتـين . فد ننجـح هنـاك ، يا مانويل . يقال أن المرء هناك يأكل ويشرب جيداً ، على الأقل .

ـ يجب أن نعـاود العمـل ، يا بيير و . نزجي الوقت في تسمين أنفسنا ، وهـذا لا يدفـع العمل . غرز الرجل الثخين قبعته ثانية حتى عينيه وعاد المنشار الضخم يزمجر على خشب التيمبو .

حدث ذلـك في الصبـاح ، قبـل وصـول النسـاء حاملات آنية الغداء ، وعند غروب الشمس أعطى رئيس العمال الشارة بأن ضرب على قطعة فولاذ ، هبـط الـرجـال عن المنصـات الحاملة وخرجوا من الحفر ، فكدسوا الألواح ولموا الأدوات بعجلة فائقة ، في غمرة من مزاح وصيحات جافة أخذت تنطفىء بلا أصداء بين أكوام النشارة .

تأخر مانويل راموس أكثر من المعتاد وهويَعد الألواح ويكعّبها . ثم انغمس في سَنّ المنشار الكبير بتباطؤ كبير بحيث أن رئيس العمال اقترب وقال له :

ألن ترجع إلى بيتك ؟

ـ بلى ، قال دون أن يلحظ لهجة الآخر الساخرة .

ـ لا ريب في أن زوجتك تنتظرك . (وأمام صمت مانويل) : أنا لو كانت لي زوجة مثل زوجتك ما تركتها قيد أنملة » ، قالها مع غمرة عين لم يرها مانويل هي الأخرى ، لأنه كان منحنياً على النصل المثلم الملتمع كله بلون أحمر فاقع تحت البريق الأخير للغروب .

بعد انقضاء برهة ، عاد مانويل متمايلاً ، وهويعرج لدى كل خطوة يخطوها ، في اتجاه الدور الزراعية المحتجبة عبر الساقية ، على الجانب الآخر من صفوف النخيل التي كانت طيورٌ ضخمة مائلة تطير عنها وهي تزقو .

كان يستنشق بقلق رائحة ثمار الغوافة الناضجة التي يعبق بها المساء وذاك الفرح المعدني الصادر عن الصراصير التي أطار صوابَها اقترابُ الليل : شيء ما يمكن لمسه بالأيدي ، أليس كذلك ، يا مانويل ؟ مثلما كان يحدث حين كنا أطفالاً نمضي للسباحة في المستنقع . لعلك كنت تبادلني الكلام الآن أيضاً ، وحتى لو لم تتكلم لعرفت من الأمر القدر ذاته بمجرد أن أنظر إليك . وكل ما جرى من بعد كان سيجري ، وما كانت بي حاجة لأن أحفر رأسي كي أحزر مشاغلك .

إنك حين ترجع إلى مزرعتك ، تعاودك أمسيات صيفية أخرى مثل هذه ، بالتأكيد ، حين بدأ خصامك مع إيلوجيو على حب بتر ونيلا سانا بربا ، خصام بدل أن يفرق ما بينكما ، جمعكما بقوة متعاظمة في ذاك الضرب من

المطاردة المتبادلة الذي لم يكن سوى شكل جديد للصحبة ، تلك الصحبة الشجارية المتحرّزة التي ما كانت تبلى فيما بينكما أنتما الاثنان منذ أيام المدرسة في إيتابه . فأمامك بمقدار صفين كان مقعد (نيلا) التي تتغنّج لكليكما وتقبل منكما الاثنين ، بلا تفضيل ظاهري ، بيوض الحجل الملونة وأناثي الببغاء الصغيرة التي التقطت في الغابة بالشرك ، الأمر الذي لم يكن ينجم عنه سوى أن تعمدا إلى مزيد من شد القبضات والعض على النواجذ حتى الإدماء . لقد كانا منذئذ جد متقاربين ، جد مندغمين أحدهما في الآخر بالغرام ذاته ، بالكراهية ذاتها ، حتى لم يعودا سوى الشفتين والأسنان من فم واحد .

حلت مع ذلك ، فترة تبادر فيها لإيلوجيو اسكيفل أنه في سبيله إلى الانتصار : حدث ذلك حين أصبحت معوقاً بإحدى قدميك وبدأت كلمات السخرية والهزء التي كان إيلوجيو يستثيرها أكثر من أي شخص آخر ، دون أن يدري بأن ذاك المزاح ذاته كان يثني بتر ونيلا لصالحك هي التي ما كانت قادرة على رؤية إنسان ما يتوجع ، بل ولا أحقر وأصغر دابة تضرب . ومن بعد ، طلبهما التجنيد كليهما إلى آسونسيون . هل تراك تذكر أن ذاك جاءك كالفرج لأن حبك لبتر ونيلا طوال ذاك الوقت كان قد تعاظم وأن ما في قدمك من عيب فقط هو ما كان يعينك على كتمانه خشية أن تذله وأن تذل أنت نفسك ، لأنك ما كنت قادراً على تحمل إشفاقها ؟

كانت تلك العاهة - بنوع من الثأر لم تسع إليه - هي التي أعفتك من الخدمة وأعادتك إلى القرية . أما إيلوجيو فاضطر للبقاء مجتراً غضبه وغبار الثكنة ، طوال سنتين لا نهاية لهما .

فلما عاد ، رأى أسباب تخوفه في مرآة الواقع : اكتشف أنك تزوجت من بتر ونيلا . فشعر بأنه حلت به خيانة مزدوجة ، في صداقته وفي حبه . إلا أنه لا يفاتحك بشيء . بدا فجأة وكأنه نسي تلك السنين كلها من التنافس . حتى

ليقال إنه انقلب حقاً على حين غرة ، وللمرة الأولى ، صديقاً لك ، رغم أنك - باختصار - شككت بلا ريب في البداية أنه ينوء الآن بعبء إخفاء خيبته ، بمقدار ما وقع عليك أنت نفسك في البداية عبء إخفاء يأسك . واقتنعت آخر الأمر بإخلاصه ، أي أنه بمعنى آخر خدعك للمرة الأولى . وقد خدعك لأنك كنت تجهل ما حاك خلف ظهرك . وفي هذا لعل بتر ونيلا أخطأت حين كتمت عنك كل شيء .

وإنك لتذكر أن إيلوجيو مُنذ عاد كان يجرجر قدميه مثل شخص تافه في القرية . كان يقضي أيامه كلها في حانة دون نيكانوربلما سيدا ، وهناك اعتاد التردد على بيتك ، مشبعاً بالخمر والغم ، لمناوشة بتر ونيلا ، زوجتك أنت ، في حين كت تضني نفسك تحت جذوع الخشب المدورة في المنشرة .

بذلت بتر ونيلا جهدها لطرده ولإسماعه صوت العقل . فكرتْ بأن تلك قد تكون أفضل وسيلة لإبعاد رجل في مثل عناد إيلوجيو . أما هو ، فقد تخيل أن الأمر سينتهي ببتر ونيلا إلى الاستسلام . وذات صباح تجرأ وأراد استعجال الأمر . فقاومت بتر ونيلا - وللأسف أنك لم تدر بذلك ! - بسكين مطبخها سبّبت له جرحاً في وجهه . منذئذ اختفى . وفي المرة الأخيرة التي سمعتَ عنه كلاماً ، علمت أنه شوهد لدى نزوح العمال الموسميين الذِين يهاجرون كل عام للحصاد عبر الحدود .

ولكن في هذا العصر الوردي والحار من كانون الثاني ، عاد إيلوجيو اسكيفل فظهر بعد غياب ثلاث سنين . رآه مانويل من بعيد ، حزر تقريباً من يكون ، وهو مستلقٍ على حافة الطريق بين الأعشاب المجنونة ، بقبعته المنزلة فوق وجهه . فينتصب دفعة واحدة ويمكث جالساً ، متكئاً على كوع ، ناظراً إلى مانويل ومرسلاً ضحكة عريضة .

« هولا . . مانويل ! » . .

إنه أشد سواداً وأكثر نحافة ، لوحته شموس أكثر قدرة على الإحراق من شموس المزرعة وحرقته المسافات ، والدروب والتيه . إنه محروق بنحو أخص من الداخل ، بتلك الشعلة التي يلاحظها المرء في عينيه ، في ضحكته ، فوق جلده المسمّر ، المتيبس ، بلا قدرٍ ولو ضئيل من الشحم ، الملتحم بشدة بعظام وجهه ، الذي يكاد يتمزق عند الوجنتين البارزتين . يبدي المودة والتباعدَ ما يزال ، كما لو كان لم يرجع بعد تماماً أو كما لو كان بعث بغتة تحت شجرة الغوافة ولم يسعه بعد أن يجمع جسمه كله بسرعة . وأنا خلال تذكّري رجالاً من شاكلة إيلوجيو مَثُل في ذهني ما قلته قبل قليل : هذا الصنف من الموج المرتد ، الوحل الجاف الحياة بالمقلوب كما هي متواجدة داخل أعطاف كل منا ، التي لا يسع إيلوجيو إخفاءها ، حتى ولا بتلك الضحكة العريضة المتعظّمة كلها التي يرنو بها إلى مانويل .

« إيلوجيو ! متى عدت ؟ » .

ـ « للتو » . أجاب باحثاً عن شيء ما حوله لأنه مذ ذاك انصرف عن المكان بل إنه لم ير أو تعمد ألا يرى اليدَ التي مدها إليه مانويل . فينهض وينتزع ثمرة غوافة ، فيهشمها بأسنانه ويأكلها ببطء ، متلمظاً كالأطفال . تلطخ الحبات الصغيرة فمه بالأبيض والأحمر فيما هو يرمق مانويل مجدداً ، ولكن كما لو كان لا يراه أو كما لو كان مانويل لا ينتصب أمامه .

« ذكر لي بدرو أورويه بأنه رآك هذا الصباح فما وسعني أن أصدّق ذلك . . . » .

بعد لحظة ، يتحول تعبير إيلوجيو البهيج ، المكار ، إلى تكشيرة قرف ، إلا أن بسمته تعود للتوفتر تسم على فتحة فمه .

« وصلت للتو ولم أمر بالقرية . لا يمكن أن يكون رآني أحد » .

يلقي ما تبقى من الثمرة ، ينظف فمه بقفا يده ، ويضعها من بعد على كتف مانويل ، الذي لا يلحظ خط الجرح المندمل على أحد صفحتي الوجه ، لأنـه بالتأكيـد ، لا يدري بوجود هذا الجرح فيه ، ولا البسمة الساخرة إلى حد ما بل يلحظ وجود الصديق العائد فحسب . إنه لا يذكر ، أو لعله راغب الآن في نسيـان كل الأمـور السيئـة التي جمعتهما فيما مضى : خصومتهما بسبب بتر ولينا ، لطمة إيلوجيو التي جعلته يسقط عن شجرة لمنعه من الإمساك بالقبرة الصغيرة ، فجعلت قدماً له تنكسر بالسقطة ، والمشاجرات لدى الخروج من المدرسة ، حين كانا يتضاربان ، كما لو كان ذلك في الخفاء ، وسط أشجار جوز الهنـد ، حتى الإدماء وإلى درجـة الانهيار على آخر نفس ، وهما مستمرّان بالتماسك على الأرض المحرقـة المرشوشة بأشواك جوز الهند الطويلة ، تلك الأشواك التي ينسج منها أهل إيتا به أكاليل الصليب (للجمعة المقدسة) . إني لا أتذكر تلك المرة التي أراد فيها إغراقك في ثنية من النهر بأن بطحك تحت جذور ضخمـة من (الاينغا) وتطلب الأمر أن نكرّ كلنا عليه فنوسعه ضرباً بالعصي وبالحجارة ليتركـك ، وحين جررنـاك فوق الرمل ، كان وجهك قد تغشى بطحالب الغرقى ، في حين كان هو يتضاحـك مستنداً على شجرة ، نصف حانق ، نصف راض عن نفسـه ، مداعبـاً ذكـره مبرزاً لنـا بغتة بتكشيرة بذيئة خصيتيـه المنتفختين بنحو لا يصدق ، وهما تطفران تحت ضغط اليد . حركة لم تكن تخصنا ، إحدى تلك الحركات السريعة والمبهمة التي تدهش أو تعزل جانباً أولئك الذين لا يقدرون على فهمها لأنها تنجم عن عاطفة أقوى وأشد غموضاً من مجرد السفاهة والحقد والخزي .

« هيّا ، تعال ، سنذهب إلى البيت ، يا إيلوجيو (لابد أنه قال له ذلك » .

ـ بلى ، ولكن عليك أولاً أن ترافقني .

- إلى أين ؟ .

ترتفع اليد ذات السلاميات المتعظّمة في اتجاه الرابية .

« وقعت على - قبر من قبور الحرب الطويلة - .

- إنك تسخر مني ، يا إيلوجيو ، قال مانويل بين مصدق ومكذب .

- كلا ، بل بقدر صحة ما واحدنا في مواجهة الآخر . أتذكر دون كاسيانو ، ذاك الجندي القديم من ايسلا - فاللي ؟

- أجل ، لكنه قضى منذ زمن بعيد .

- قابلت ابنه ، سكو في فورموزا . كان جد مريض فاعتنيت به . وقبل أن يموت ذكر لي أين يوجد القبر . . .

- كان قبره هنا ويذهب إلى الشيطان ليقضي على نفسه في العمل كأيما كادح ؟ - يقاطعه مانويل ، وقد تملكه الغضب إما بسبب غباء العامل الموسمي أو بسبب ترهات العائد .

- إنك لا تدع لي فرصة حتى للكلام . طرحت عليه السؤال ذاته وكدت أضحك منه في حين كان هو يسلم الروح . إلا أنه أفهمني عند ذاك بأنهم حفروا مع العجوز في عدة أماكن دون أن يعثروا على شيء ، ولكن لا بد هنا لشخص آخر يتمتع بحظ أوفى ، ولا يحول أحد دونه ، من أن ينبشه .

وقد انتهى بي الأمر بأن صدقت ذلك لأنه كان قد مات فعلاً ، ولأن مسيحياً في تلك الحال لا يكذب من أجل أيما شيء في الدنيا .

« وكان يرغب في ذكر المزيد إلا أن صوته غاب وكانت تنتشر منه رائحة كريهة أكثر من جثة لأن دمه كله كان فاسداً في الداخل . لهذا عدت يا مانويل

لأجرّب حظي . ومثلما الكلاب تفيد مما تخلفه القطط وراءها ، اخذت أحفر مذ وصلت . إلا أن هناك ساحة كبيرة وأنا بحاجة إلى شخص أثق به . لهذا جئت باحثاً عنك .

ـ سوف نذهب غداً .

ـ كلا هذا المساء بلا تأخير ، عرفت قدراً لا بأس به ، وقد يُكتشف المكان . فمن المعروف أن الرابية تحتفظ ما تزال بقدر واف من المحفوظات من هذا النوع . . تنغلق يد ايلوجيو على كتف مانويل . سنصبح أغنياء يا مانويل ! لسوف يسقطون على أقفيتهم حين يرون جرارنا مليئة بقطع العملة والحاجات الجميلة . سنشتري حانة دون نيكانور ونعمل شريكين . سنفتح كذلك دكاناً : وعلى هذا سوف يسعك ترك منشرتك . . . » .

تكشف ضحكته أسنانه المسودّة من التبغ . في حين أن عينيه اللتين لا تتحركان ، وتبقيان جادتين ، تفترغان في مؤق العينين رغبة مانويل وتستجرانه رغماً عن إرادته .

يتجه الاثنان نحو الرابية ، أحدهما ظالعاً ، والآخر بمشية مرنة ، متكوّراً كما لو تحت ثقل تلك الثروة المتلامحة ، والرفاهية القادمة ، تلك الطمأنينة التي تغشاه كله ، حتى تذوب القامتان في واحدة وتخلصان إلى التلاشي في ظلال الغسق .

إلا أن بترولينا لا تملك أن تعرف ، إنها لا تبلغ حتى أن تقدّر ما الذي حدث لمانويل .

أخذت ترقب ، كما هي عادتها ، الدربَ التي لا بد أنه عائد منها إليها ، فيما هي تجهز بسرعة الماء في السطل ، والمنشفة ، والقميص النظيف التي سوف تزرره بنفسها له ، وهي تتلكأ عند كل زر ، متكئة آخر الأمر على صدره ، فيما

أصابعه الدبقة الفواحة برائحة الخشب تلتف على شعر ضفائرها الأسود التي يحب العبث بها . بل لقد قال لها أكثر من مرة ، ليغيظها ، بأه يريد أن يموت مشغوفاً بإحدى ضفائرها ، وهي التي كانت تجيبه ضاحكة : « إن الحبل أحاط بعنقك وقضي الأمر ، يا مانويل ، منذ أن تزوجتني . وأنا أيضاً أسلمت الروح . ولأننا ميتان كلانا بالضبط ، ليس لنا أولاد » . في تلك المرة تهرب منها مانويل وظل على استيائه منها طوال أيام عديدة .

إنها تعرف بدقة اللحظة التي أعاد الظهور فيها عند منحنى الدرب ، بالضبط بعد شجرة الخروب الكبرى القائمة تقريباً مقابل حانة نيكانور بلماسيدا .

أما الآن فقد تأخر عن الحضور . نظرت إلى نفسها في ماء السطل ، وفي ذاك الوجه الموجود تحت الماء البنفسجي ترمقها بقلق عينان متقاربتان ولوزيتان نوعاً ما . تلك هي تتشاغل بأي شيء وقد تعلقت نظراتها بالإمارات العائلية : الكرسي الموضوع تحت الكرمة المتعرشة ، الطاولة بغطائها ذي النسيج الملون والصحون التنكية وقد باتت مهترئة قدراً ما ، وقررت استبدالها ما إن تذهب لشراء حاجياتها من دكان الأتراك في إيتابه . وعدها مانويل بأن يأخذها إلى الحفل الراقص لعيد أرباب العمل ، وموعده بعد أيام فحسب . يتوجب عليها كذلك أن تشتري لنفسها فستاناً جديداً وحذاء ذا كعبين عاليين ، لأن مانويل رغم قدمه العرجاء يتدبر أمره بنحو جيد ليرقص دون أن يبدي ما به ، ويرقص أفضل من أي شخص آخر . إن الأسرة كلها تتنفس بهدوء في شذا قِدر الطعام .

غطت الظلمة ، المبقعة بالنقاط الفوسفورية الدقيقة المنبعثة من الديدان البراقة ، شيئاً فشيئاً ، الدرب التي لم تستبن ثانية إلا فيما بعد تحت ضوء القمر ودون أن تنقطع بترونيلا عن التطلع إليها ، جثمت بلا نعاس على الكرسي

المسند على أحد أعمدة المزرعة . القرية هادئة . ومن الجانب الآخر فحسب ، من موضع النهر الذي فيه بيت ماريا دومنغا أوتازو ، تحمل الريح تنغيمات غيتار وضحكات وأصوات رجال .

نهضت بتر ونيلا ، فوضعت الجرن في زاوية الغرفة ، وأشعلت في الصدر شمعة بعد أن بللت الفتيل بلعابها . انتصبت ثانية بمزيد من الثقة كما لو أنها محمية بهذه الرقية . إن شعلة الشمعة الصغيرة تدعو رجلها ، تحميه بفوح هذا الدهان اللعابي ضد سلطان نساء من شاكلة ماريا دومنغا ، التي تجتذب الرجال والقيثارات تحت جناح سقفها .

أطفأت هبة ريح الشمعة على منحنى الجرن . وبتر ونيلا لا تدري لأنها خرجت ، للمرة المئة ، لتنظر إلى الدرب وقد غشا القمر . هيأت لنفسها ببطء ، وبتمهل ، منقوع (كوروبا) ، من نسغ تلك النبتة ذات الأوراق الصغيرة كنقاط المطر وبرائحة بقر الأدغال الذي كان ينوّم جدها مثل حطبة في أسوأ فترات سهاده . أوت بتر ونيلا إلى فراشها في نحو منتصف الليل ، بعد فترة طويلة من تلاشي الدرب شيئاً فشيئاً تحت بلى نظراتها ، التي تكدرت هي ذاتها بالمنوم البلدي .

تبلغها ضجة ، تمرق عبر النعاس الذي تحاول الخروج منه في قلب هذا الدغل اللزج الذي ما إن تتناهض ، حتى تغوص فيه أكثر فأكثر .

« ما . . . . نويل . . . قالت متعلثمة ، بصوت ثقيل » .

ـ نعم . . . . أجابها بصوت خفيض . ثمة تعب عظيم ، تعب طويل وقديم ، شيء ما آت من موضع جد بعيد في هذا اللهاث الحيواني اليائس ، في هذا الصوت الخافت الصافر . ولكن فيه كذلك جزعاً ، وتعجلاً يجعله يتعثر في الظلمة .

« سأحضر . . . لك . . . . العشاء . . .

ـ لا أريد الأكل . . . .

سكوت ، يدع نفسه يسقط على السرير ، إنه يسبح في العرق . في غمرة نعاسها ، نصف المقطوع ، تتشبث به بتر ونيلا ، تداعبه آلياً في عتاب حنون ينبجس الهوينا مثل حشرجة ، حيث الغريزة لا الرأس هي التي تعمل بلا ريب ، بنحو غامض .

ولا بد أنها أحست بأن جسد رجلها المتين ، الرطب ، يتشبث كذلك بها إلى الدرجة التي تكاد تخنقها بين العليق الاسفنجي حتى أنها لا تملك أن تنتزع نفسها . هذا الجسد الذي يناوشها بمداعبات فظة وجازمة تجعل النسيج الجلدي للسرير يصر ، وتجعلها تتوجع ، وهي تلوك اسمه حتى شهقة التشنج النهائي ، وإلي أن صارت كالميتة إلى جانبه .

ولسوف يبحث الناس عن مانويل عبثاً في الصباح ، في كل الجهات . فلا أحد يدري أين هو ، لم يقل لأحد أنه ذاهب . تبخر كما يتبدد الدخان ، وستروي بتر ونيلا بأنها سمعته وهي في سدير (الكوروبا) ، وإنها نامت إلى جوراه حتى الفجر . « لا بد أن تلك قد حلمت » سيقول بدرو أورويه همساً للآخرين ، إلا أن من الصحيح أن هنالك بقعة دم صغيرة فوق الوسادة كإمارة خلفها وجه مخدوش ، وأنه يمكن أن يرى على الأرض نثار من رمل الرابية الأحمر .

وما من أحد ـ حتى ولا معتادي التقفي الذين وجدوا آثار رجلين يظهر أنهما تشاجرا على أقصى حافة كهف المنحدر الذي يجهل الناس مقدار عمقه ، والذين اكتشفوا من النظرة الأولى بأن الخطا المرتسمة بالرمل فوق أرضية المزرعة لم تختلف عن خفي مانويل ـ يرغب في ذكر ما يفكر فيه . حتى بدرو أورويه ،

الـذي سيتـوجب عليـه الآن أن يبحث عن صاحب جديـد لمنشـرته ، لن يجرؤ على مناقضتها ولا على تثبيط همتها بمجرد شكوك بسيطة .

وقـع في ظنهـا أن مانـويـل قد انطلق هو الآخـر إلى بلاد الله الـواسعة ، ضمن نزوح العمال المياومين . وهي لا تتوصل إلى تفسير أسباب ذلك ، لأنها كانت تحسـه فرحـاً بقـربها . إلا أن كل شيء يبدو لها غريباً منذ أخذ الشوق إليه يبرّح بها .

ولن يجرؤ أحـد ، لا في ذاك الحـين ولا فيـما تلاه ، على تسميم توقـع بتر ونيـلا العنيـد ، التي ستضحي عيناهـا محرقتـين ومتبـاعـدتـين أكثر فأكثر ، وخصوصاً أيام تقرّب ريح الشمال المنشرة من موضع جد قريب من بيتها ، والتي ستمضي بين فترة وأخـرى إلى المجـازة ، عنـد ماريـا دومنغـا ، لتسقّط بعض أخبـار رجلهـا من حراس القطعـان ، والجنـود المسـافـرين العـابرين ، وحيث ستمكث أخيراً - حين استحال انتظارها المكروب دون أن يدري بها أحد ، إلى ذاك الجنون الهادىء والمجرد الذي يرسّخها إلى الأبد في المستقبل - لتلازم ماريا دومنغـا ، مكـرسـة وقتهـا معهـا لزبائنها الرحل ، دونما أجر تتقاضاه سوى تلك الشائعات الغامضة التي تحتمل أملها وشبح مانويل وتذهب بها .

المسرح

مسرح..

العُود وَالحقيبَة

• لكاتب ياسين • ترجمة أ.د. محمد المرغيني

مسرح..

العـود والحقيـبة

• لكاتب ياسين • ترجمة : د. محمد السرغيني

(١)

نجمة : اذهب لتحضر الماء .

(يبتعد علي متوجهاً نحو البئر وهو يحمل سطلاً في يده . يشاهد القمر في تمامه مشعاً فوق رأسه) .

علي : (منحنياً على فوهة البئر) . يا إلهي ! لقد سقط القمر في البئر . لعله زلق فيه . ولكنه ليس بميت . فلا يزال ساطعاً . سأنقذه .

(يحرك الدلومرات عديدة دون أن يحصل على نتيجة) .

نجمة : علي !!

علي : (يجذب الحبل) . ما كنت لأعتقد أن القمر ثقيلٌ بهذا الشكل . (انفصل السطل عن الحبل . سقط علي في اتجاه معاكس والحبل في يده . أخذ يتهم القمر وهو مطرح على ظهره وعيناه ترنوان إلى السماء بتركيز معتقداً أنه خلص هذا القمر الجحود) .

علي : أيها القمر ! إنك تغالطني . لقد جذبتك من أعماق البئر فتخلصت ، غير أنك تصرفت كما لو كنت لا تعرفني .

نجمة : علي !

علي : (متوجهاً نحو القمر) . من أجلك سقط سطلي ، ومن أجلك نسيت أمي ، ومن أجلك كسرت عنقي . ومع ذلك تستخف بي . وداعاً . (بعد وقت قصير) . كيف أستطيع استرجاع سطلي من البئر . (يعود إلى البئر ويطل في أعماقه من جديد) . حسناً ! إنك مرة أخرى في قعر الماء ساقط بسبب من كثرة لعبك بالأرجوحة في السماء . في قصرك السحريّ . لكن لا تعتمد عليّ هذه المرة . اسبح أو مت أيها القرص الشمعيّ القذر ! (جانباً) . الحقيقة أنه يستحق الموت . (تدخل نجمة مهتاجة) .

نجمة : هكذا تطيعني إذن .

علي : (يتفادى صفعة وجهتها إليه) . لست أنا ، بل القمر .

نجمة : (وهي تغادر المسرح) . هذا الولد كأبيه ، يسكنه جنّ شرير . (بعد أن تغادر أمه المسرح ، يعود علي إلى البئر وينهمك في رجم القمر) .

علي : هاك . خذ هذا ! وأيضاً هذا ! لقد صرخت كثيراً . لن تفلت مني . (تمر سحابة فيختفي القمر) .

علي : (مبهور الأنفاس) . وأخيراً أوقعت به . والآن فأنا جدّ مستريح . أمي بعيدة ، ولدي يشخر شخير طائرة . (يخرج خذروفاً من جيبه ، وعند أول رمية يدور ضائعاً في الكواليس) .

علي : (باحثاً عنه) . أين خذروفي . أين يمكن أن يكون . (تنقشع السحابة ، فيعود القمر ليشع بنوره على

الخشبة ، بينما يتأمل على هذا الكوكب متعجباً ، فقد اعتقد أنه قتله) .

علي : كيف . ألم يمت . لعل التي تشع أخته . (تدخل نجمة) .

نجمة : ماذا تفعل هنا .

علي : أضعت خذروفي .

نجمة : أين ؟

علي : (مشيراً إلى الكواليس) . هناك .

نجمة : وتبحث عنه هنا !

علي : لأن المكان مظلم هناك بينما هو هنا مضاء !

نجمة : (جانباً) . هذا هو الوقت الملائم لإدخاله إلى المدرسة .

(٢)

يدخل الطالب (الفقيه) وفي يده عصا . يتبعه ثلاثة تلاميذ : (سيء الحظ) . (الصخب الليلي) . (الزمن القبيح) . وهم يرددون جميعاً ما كان (الفقيه) قد أملى عليهم من الدروس .

الطالب : انظروا إلى هذه العصي . إنها منبثقة من الجنة . كلما ضربتم بها ، كان ذلك لمصلحتكم .

الجوقة : تنظر إلى هذه العصي . إنها منبثقة من الجنة . كلما ضربنا بها . كان ذلك لمصلحتنا .

الطالب : والآن ، اسألوني : ما هي الجنة .

الجوقة : ما هي الجنة .

الطالب : الجنة عالم الأنهار والبساتين والورود الندية أبداً .

الجوقة : الجنة عالم الأنهار والبساتين والورود الندية أبداً .

الطالب : ما هي النار .

الجوقة : ما هي النار .

الطالب : هي هوة من الجمار واللهيب والدخان يحشر الله فيها جميع من طرده من الجنة من المخلوقات .

الجوقة : هي هوّة من الجمار واللهيب والدخان يحشر الله فيها جميع من طرده من الجنة من المخلوقات .

الطالب : أعيدوا هذا الدرس كله .

الجوقة : (باجتهاد) . النار . . . الجنة . . . النار . . . الجنة . . . النار . . . الجنة . . .

الطالب : (يلهو الطالب بفتور لاسعاً بالعصي أيدي وأرجل التلاميذ وهؤلاء يتمتمون) . عليكم أن تحفظوا درس اليوم عن ظهر قلب . سأغيب عنكم مدة قليلة . سأطالبكم عند رجوعي بتلاوته دون خطأ ، دون أدنى خطأ . أفهمتم .

الجوقة : فهمنا . (يغادر الطالب الخشبة تاركاً عليها عصاه) .

صخب الليل : (بعد وقت) . برررررر ! البرد .

سيء الحظ : النار منطفئة .

الزمن القبيح : (يوقد عود ثقاب) . نحن في حاجة إلى قطع صغيرة من الحطب .

علي : هاك عصي الطالب . (يأخذ علي عصي الطالب ويقذف بها في اللهيب . وبينما هم يستدفئون ، يدخل الطالب) .

الطالب : هكذا أجدكم !

الجوقة : لقد حفظنا درسنا .

الطالب : وأحرقتم عصاي !

سيء الحظ : شعرنا بالبرد .

علي : كان هذا تمريناً .

الطالب : اقترب مني قليلاً . أنا لا أسمعك جيداً .

علي : قلت لنا يا فقيه : إن العصي منبثقة من الجنة .

الطالب : حسناً . وماذا أيضاً .

علي : وأيضاً قلت لنا بأن المطرود من الجنة مأواه النار .

الطالب : وماذا في هذا من ضير .

علي : إنني بكل بساطة وضعت العصي في مكانها !

الطالب : بقذفك إياها في اللهيب الناري !

علي : بما أنها خرجت من الجنة ، فمن العدل أن تذهب رأساً إلى الجحيم .

الطالب : اغرب عن وجهي !

علي : (يقفـز قفـزات عديـدة) . أنا مطرود من جنة ذات معنى قرآني دقـيق . إنني للأسف فريسـة الحبـور الجحيمي . يا للأسف . يا للأسف . يا للأسف .

الجوقة : ونحن أيضاً مجرمون يا فقيه !

الطالب : (غير متمـالـك نفسـه) . لتسكنكم الشيـاطين ! اخرجوا جميعاً من هنا ! (يرقص الأربعة رقصاً صاخباً ويصرخون صراخاً يعلنون به حبورهم) .

(٣)

(علي وحده على الخشبة) .

نجمة : (تدخـل نجمة) . إذا رفضك الفقيه فليس أمامي إلا أن

أدخلك إلى مدرسة فرنسية . لكن خذ حذرك . إذا طردت منها فالبيت محرّم عليك إلى الأبد . (يبتعد علي . وبعد وقت قصير ، يخرج من الخشبة خروجاً غير تام ، ثم يدخل إليها وأمتعته في يده) .

نجمة : تعال ! أخبر ني هل أعجبتك المدرسة الفرنسية .

علي : لا أدري .

نجمة : ماذا قرأتم اليوم .

علي : أنشدنا (لامارسييز) .

نجمة : وبعد .

علي : غادر الفصل جميع اليهود .

نجمة : اليهود !

الجوقة : (غير مرئية) . لأن الماريشال (بيتان) يطبق الأفكار المعادية للسامية . لذلك فيهود الجزائر مدعوون إلى عدم التردد على الأماكن العامة . هذا القرار يهم حتى الأهالي كما يقال . الأهالي غير المرغوب فيهم . وكمن يضرب عصفورين بحجر واحد ، فإن المعلم ابتداء من اليوم ، قرّر أن يطرد وبقوة ، جميع الذين ليسوا من جنس السادة . كل التعلات يصح له أن يتذرع بها . لقد بدأ بحفاة الأقدام وبقذري الآذان وبممزقي الثياب . وباختصار ، تذرع بكل الأسباب الخاصة ، مما يسمح بتطهير الجزائر الفرنسية دون مقاومة وبطرد الرعاع الذين كثيراً ما تباهى هذا المعلم بأنه هنا من أجل تثقيفهم وتمدينهم .

نجمة : ولكن لماذا جميع اليهود .

علي : ليس اليهود فقط . هذا قانون جديد . إذ أن من أتى إلى المدرسة وأحد أزراره غير مرتق ، يحرم من الحضور إليها ثمانية أيام .

نجمة : (تتناول فرشاة) . حسناً . ستذهب إليها نظيفاً . تعال . لنذهب إلى الحمّام . (يخرجان . يحتج علي إلى درجة أن صراخه يسمع وهو في الكواليس) .

(٤)

(الجوقة متحلقة تحتل فضاء الخشبة . اليوم يوق سوق) .

الجوقة : لا شيء للبيع .

رئيس الجوقة : كيف يمكن الشراء .

الجوقة : ليس لدينا مال .

رئيس الجوقة : ليست هناك تجارة .

الجوقة : وليس هناك شغل .

رئيس الجوقة : ليست هناك ثقة .

الجوقة : وليست هناك ذرة من الإنسانية .

رئيس الجوقة : هي الحرب .

الجوقة : بل المجاعة .

رئيس الجوقة : هو (التيفوس) .

الجوقة : السجون جميعها أبداً مليئة .

رئيس الجوقة : للحصول على ذرة قمح ، لا بد من الحصول على تصريح ، وإلا فلا بد من شرائها بأضعاف ثمنها ثلاث مرات .

الجوقة : ولا بد من الإتيـان إلى السـوق من الأمـاكن القصية ، إما سيراً على الأقـدام وإمـا امتطـاء لصهـوة أتان . كل ذلك تحت حرارة الشمس وفي برودة الصقيع .

رئيس الجوقة : ولا بدّ من الانتظـار أيـامـاً طويلة دون الحصـول على غير وعود كاذبة أو على شتائم أو على رفس بالأقدام .

الجوقة : للحصول على ليتر من الزيت .

رئيس الجوقة : أو على متر من القماش .

الجوقة : أو على قطعة صابون .

رئيس الجوقة : لا بدّ من الركوع .

الجوقة : والعودة بخفيّ حنين .

رئيس الجوقة : مريض أو جائع .

الجوقة : هي الحرب .

رئيس الجوقة : بل المجاعة .

الجوقة : بل (التيفوس) .

رئيس الجوقة : المستشفيات جميعها أبداً مليئة .

الجوقة : المجـانـين منتشـرون في الشوارع سائبون والجثث مبعثرة في كل مكان .

رئيس الجوقة : هوامّ الأرض تقرض أجسادنا .

الجوقة : وحتى التبغ ارتفع سعره ارتفاعاً غير معقول .

(سكـوت . يفـلي رئيس الجـوقة ثيابه من القمل . يدخل علي وسيء الحظ وصخب الليل والزمن القبيح وبين شفتي كل واحد منهم سيجارة) .

علي : (موجهاً كلامه إلى رئيس الجوقة) . أتدخن . خذ يا أخي .

رئيس الجوقة : (بجشع) . شكراً أخي

علي : أعرني برنوسك .

رئيس الجوقة : برنوسي .

علي : لبعض الوقت فقط . ليطمئن بالك . لن أبتعد عنك . أنا في حاجة إلى بعض القمل .

رئيس الجوقة : (مندهشاً) . أنت في حاجة إلى بعض القمل .

علي : نعم . أريد أن أقوم بتجربة . إننا في المدرسة ، ندرس بدون تمييز جميع المخلوقات بقطع النظر عن جنسها أو دينها . (يخرج علي حاملاً البرنوس الأهل بالقمل . ينتقي من هذه ما كان واضح الضخامة فيضعه في علبة مغلقة . يقوم أصدقاؤه الثلاثة بنفس عمله في برانس استعاروها من لدن مجموعة من الرعاع . وبعد وقت قصير تدخل الجوقة إلى منطقة الظل في الخشبة . يصل التلاميذ . يسمع رنين جرس الصباح) .

علي : (صارخاً) . الحرية للقمل .

الزمن القبيح : اشتروا القمل المضمون . فهو شبعان وضخم .

صخب الليل : القملة الواحدة بفرنك .

سيء الحظ : البيع بالسلف .

علي : الحرية للقمل .

كل الأربعة : الحرية للقمل .

(يتهافت التلاميذ فرحين على العلب الأربع . يشتري كل واحد منهم عدداً كبيراً منها ويتركه يسرح على ثيابه . يجبي صخب الليل الدراهم . وبعد وقت قصير ، يدخل المعلم السيد (كليمان) إلى الخشبة) .

السيد كليمان : الصمت . اصطفوا مثنى مثنى . ادخلوا .

(بعد وقت قصير . التلاميذ في الفصل ، والسيد كليمان في مكتبه . وفجأة ابتدأ المتزعمون الأربعة عملية الشغب) .

علي : (مشيراً إلى الزمن القبيح) . أستاذ ، أستاذ ، ثيابه مليئة بالقمل .

الزمن القبيح : هو الذي امتلأت بالقمل ثيابه . . . انظر .

صخب الليل : (مشيراً إلى سيء الحظ) . أستاذ ، أستاذ ، ثيابه مليئة بالقمل .

سيء الحظ : (نفس اللعب) . أستاذ ، هو الذي امتلأت بالقمل ثيابه .

جميع التلاميذ : أستاذ ، أستاذ ، ثيابه مليئة بالقمل .

السيد كليمان : (مرتاعاً) . اخرجوا جميعاً من الفصل . اخرجوا إلى الخارج . القمل في فصلي ، وفي وقت انتشار وباء (التيفوس) . إلى الخارج جميعاً .

(يضع صخب الليل قملة مزيفة على القميص الأبيض الذي يرتديه السيد كليمان) .

الزمن القبيح : وأنت يا أستاذ في قميصك قملة . ابتعد أنت الآخر عن الفصل .

السيد كليمان : (منقباً عنها في قميصه) . أيها الجنس القذر ! أيتها الحرفة الوسخة ! . من أجل هذا أبدو مثيراً للسخرية . لا بدّ أن أقع صريع الحمّى . وبدون شك سيعقبها (التيفوس) أيها الجنس القذر ! أيتها الحرفة الوسخة !

جميع التلاميذ : (يغادرون الخشبة) . الحرية للقمل .

(تدخل نجمة وحدها) .

نجمة : كأبيه . إنه كأبيه . لا بدّ أن به مسّاً من الجنون . إذا تمّ طرده من جميع المدارس ، فكيف يمكن العثور له على معلّم جديد .

(٥)

علي : (وحده في الصحراء) .

إن ظلاً قد جثم علي ،
لقد جبت فضاء الصحراء
على بساط حصبائي .
كان ظل النسر مخيماً عليّ .
من لم يقض ليله بين مخالب عقاب ،
من أين له أن يعزف على أي إيقاع
يفرّ الدم الأسود من قلب لسعه الذعر .
أنا الذي عرف ذلك الإيقاع
أنا الذي أنتحب بدموع الرعب .
كان ظل النسر يحوم فوقي
لايني يتبعني
حتى وقت الاختطاف والفرار .
يومها أخذت أتربص وأقتل بدون انقطاع
لأبعد الطير الجارح عن الظل
ولقد انتحبت بدموع الجنون .

(ينام علي تحت فيء النخيل . بعد وقت قصير يصل الرّحل بطريقة مثيرة للانتباه) .

الجوقة : ليس لهذا الأجنبي غير هذا الملجأ . نجده متفيئاً ظلال شجرة . لا يطلب شيئاً ولا يقول شيئاً . ولا يطلب شيئاً . . .

رئيس الجوقة : نسر جاثم فوق رأسه . لعله هالك . أريد أن أهمس بضع كلمات في أذنيه . لكن من الصعب أن توقظ إنساناً من نومه دون أن تناديه باسمه .

علي : (يثب) . ماذا وقع .

رئيس الجوقة : التزم جانب الهدوء . لماذا هذه الحركة الدفاعية تقوم بها أيها الرجل ضد أناس ليس لهم ما يأخذونه عليك . أخبرنا فقط عن المكان الذي أتيت منه . دعنا نقم بواجب ضيافتك ، فالتقاليد المرعية تحتمها .

(بعد وقت قصير ، يعود علي إلى مكانه من النخلة من غير أن يجيب) .

رئيس الجوقة : (بصوت هامس) . لعله ضحية ضربة شمس .

(تنتحي الجوقة جانباً من الخشبة . توشوش محركة رأسها . ثم تشير إلى إحدى النخلتين حيث يتصاعد دخان كثيف ، ثم تتوجّه نحو علي) .

رئيس الجوقة : أترى ما يصّاعد من الدخان وراء تلك الشجرة .

علي : نعم أراه .

رئيس الجوقة : يوجد هناك حشّاش فيلسوف شعبي . هو يبحث عنك . هو ينتظرك .

الجوقة : (تتنحى جانباً من الخشبة) . كأن أحدهما خلق للآخر .

(يأتي أحد رجال الشرطة . يسير في اتجاه علي) .

الشرطي : أوراقك .

علي : ليست لدي أوراق .

الشرطي : اتبعني .

سحابة الدخان : انتظر . (إلى علي) . أتسافر بدون أوراق .

عي : بلدي في حالة حرب .

سحابة الدخان : شره وجهول عامل الإقليم . غير أنني سأعضد جانبي بك حين أسجلك حالاً في دفتر حالتنا المدنية . إنما عليك أن تهب لي وعاء فيه شيء جميل . . .

رئيس الجوقة : خذ مزهرية الورد .

سحابة الدخان : لا . كثير هو الورد علي . لنقطفه ، ولكن لنحتفظ بالأرض . لنسقها من أجل أن تزداد ثقلاً . لنضف إليها مقدار اصبع من السمن . لنجعلها مخدعاً .

(يبتعدون . وبعد وقت قصير تبقى سحابة الدخان وحدها في الخشبة . يدخل عليّ وهو يستعرض جلدة) .

سحابة الدخان : هل كذبت عليك .

علي : لقد استقبلتني استقبالاً حاراً .

(يدخل كاتب العامل الأول) .

الكاتب : أنا أول كاتب في العمالة . كلفني السيد العامل أن أحييكم وأشكركم وأرجو منكم بكل إلحاح أن تمكنوه من عقد ازدياد سلّم إليكم بأمر منه . ذلك أن به عدداً لا يحصى من الأغلاط تجعله غير ذي قيمة . هذه الأغلاط يجب تصحيحها من أجل راحة ضمائرنا .

سحابة الدخان : قدّم احتراماتي إلى السيد العامل ، وأخبره بأن هذه الوثيقة ليس فيها ما يؤاخذ عليه . وأخبره أيضاً أن الغلط الوحيد الذي يؤاخذ عليه يوجد في قعر جرّة السمن .

(٦)

(سحابة الدخان يزرع الخشبة وهو حامل حذاءه في يده) .

سحابة الدخان : أهداني السلطان حذاءه المطرز بالذهب وقال لي : إن فيلسوفاً في مثل شهرتي لا ينبغي له أن يتوسّد الأحجار . ما أقدس الملكية ! أليس أن هذا الحذاء الملكي يعذبني حتى التمزق مرتين . وليس ذلك لأنني لا أستطيع لباسه خوفاً خوفاً عليه من الأوساخ ، ولكن لأنني يجب أن أحمله متستراً كما هو الشأن في التستر على الأطفال الطبيعيين . يذكرني هذا بشيء ، وهو أنني تعلمت السرقة في المسجد . تركت الحذاء عند مدخله كجميع الناس . . . وعند انتهاء الصلاة ، كان علي أن أبحث عنه كثيراً تحت الحصر . آي آي !

(رجم بالأحجار موجه إلى سحابة الدخان . يدخل علي إلى الخشبة تتبعه الجوقة التي يأخذ أفرادها ينسحبون واحداً بعد الآخر) .

علي : أنا تلميذك ، أتيت من أجل الحضور إلى دروسك .

سحابة الدخان : نبدأ بدراسة الأفعال الشاذة .

(بعد وقت قصير ، يتأهب سحابة الدخان للتدريس ، في حين يخرج علي لوحته) .

رئيس الجوقة : (يقترب منهما وهو يحمل فوق رأسه صحناً) . هذا (كعب الغزال) أهداكما إياه المفتي .

سحابة الدخان : شكراً أيها المفتي العزيز . قل لِلْقرَّان أن يعتز بغزالته .

(يضع رئيس الجوقة الصحن ثم يذهب . نقرات على الطّارّ) .

رئيس الجوقة : (راجعاً) . السلطان يطلبك عاجلاً .

سحابة الدخان : أصبحت من الأهمية بحيث لا يستغنى عني في هذه المملكة . (إلى علي) . خذ حذرك من هذا الصحن ، فحلوياته مسمومة أعدت للقضاء على بعض المتآمرين . لا تَمَسّهُ .

علي : كن مطمئن البال .

(يخرج سحابة الدخان . يكشف على حقيقة الصحن الذي يحرسه رئيس الجوقة . يبدو أن هذا الأخير لا يستعجل الانصراف . نقرات على الطّارّ) .

علي : (يأكل منه) . ما أغرب الحياة ! وما أحلى الموت الزؤام بالسّمّ !

رئيس الجوقة : (برغبة) . وأنا أيضاً . لقد تعبت من الحياة .

علي : (يبتلع آخر حلوى) . ليس جميع الناس تلاميذ لسقراط .

(بعد وقت قصير . يخرج رئيس الجوقة من الخشبة وأذناه متدليتان) .

علي : أي شوق هذا ! سوف أذهب إلى الجنة وأنا أبكي .

(يبكي إلى درجة أن تنهمر الدموع على لوحته) .

سحابة الدخان : (يدخل . يتأمل الصحن الفارغ) . أيها النغل .

علي : يا سيد . محوت اللوحة لأنني سهوت عن أوامرك . وبما أنني أعرف مدى قساوة سخريتك التي لا تحتمل ، فإنني فضلت الموت على أن أتعرض لها ، ولذا التهمت الحلوى المسمومة رغم تحذيرك إياي .

سحابة الدخان : هذا النغل من التلاميذ العجلين الذين لا ينتظرون نهاية الدرس .

(٧)

(سحابة الدخان نائم على فراش الزوجية ، وعاتكة زوجته قابعة في زاوية أمام علبة تمر . هذه الزاوية تضيئها شمعة . . . سحابة الدخان يتقلب فوق الحصير) .

سحابة الدخان : أطفئي النور .

عاتكة : أتساءل كيف يمكن أن يتعبك النور .

سحابة الدخان : أطفئي النور .

عاتكة : ليس بك ميل إلى النوم بالتأكيد . أنت لا تنفكّ تتقلب .

سحابة الدخان : أطفئي النور . مضت عليّ ثلاثة أيام لم أذق فيها طعماً للنوم .

عاتكة : أتريد أن تقول بأنك نمت طيلة ثلاثة أيام وثلاث ليال .

سحابة الدخان : لعلني أحلم . أطفئي النور .

عاتكة : أكاد أجنّ بسببك . نحن ندور معاً في حلقة مفرغة كبندولي الساعة الكبيرة . أنت دائماً عاطل ، وأنا أعدّ الساعات في انتظارك .

سحابة الدخان : نامي ودعيني أنام . ليست لديك إذن ثقة كبرى بالثورة .

عاتكة : ثورة جدّ عجيبة . كنت عاطلاً منذ اليوم الأول لعرسنا . لقد لعبوا برأسك .

سحابة الدخان : أطفئي النور . ماذا تنتظرين إذن . يوم القيامة . هل توقدين هذه الشمعة للسهر على ميّت . أطفئي النور .

عاتكة : (تفتح تمرة) . أرأيت أن في هذه التمرة دودة .

سحابة الدخان : لو كنت أطعتني وأطفأت النور لكنت أكلتها كما أكلت

الأخريات بالدودة أو بدونها ولكنا معاً في سلام .

عاتكة : (متأوهة متضايقة) . آه . كم أنا حزينة على فراق زوجي الأول !

سحابة الدخان : (نفس اللعب) . كم أنا شديد الأسف على تفريطي في عزوبيتي !

عاتكة : لم يكن أبداً ليعاملني بمثل هذا ذلك الرجل الذي فقدته . أما الآن فأنا تحت إمرة هذا الرجل المشاكس الحكيم .

سحابة الدخان : هو البؤس الذي أرغمني على هذا الزواج العقلي . كان من الأليق أن أترهب ، فلأن ألبس المسوح وأتحلّى بشارة حزن الكهولة خير لي من الاقتران بهذه الأيّم المتوجّعة . هي لا تحسن الكلام إلاّ على البليد المرحوم الذي حللت محله . ذلك الذي قتلته كما ستقتلني بشكواها ونواحها المتكررين . لو انفردت على الأقل بشبح زوجها الذي لا يفارقها لهان الأمر . أما ومعها أمها التي تأيمت بسبب لجاجها الدائم ، فهذا ما لا يحتمل . والآن فأنا رهين سجن هاتين السليطتين وذلك الظل الغريم الذي أخرسه الموت ، ولذا فالنوم محظور علي نهائياً .

(عاتكة صامتة تزحف نحوه ، ثم تدفعه بخشونة) .

عاتكة : (بعواء) . أمي ! أمي !

للامنيرة : (مندفعة) . ابنتي ! ابنتي ! ماذا فعلت يا ابنتي .

سحابة الدخان : ابنتك . كم أنتما جديرتان بالثناء . إنها مستحضرة أرواح من الطراز الأول . لقد فاجأتها وهي على فراشي الخاص في حضن زوجها الأول رغم أنه توفي منذ زمن طويل . وبما أن هذا الفراش لا يتسع إلاّ لاثنين ، طلبت من هذه

الزوجة الخائنة أن تلتحف الأرض منتظرة أن يأخذ الله إليه روح هذا الزوج المتوفى فيجلو عن الفراش . هذا مختصر معاملتي القاسية لها ، فأين يمكن أن تجدي صهراً أكثر مني هدوءاً .

(كان كل جواب للامنيرة وعاتكة أنهما ارتمتا على سحابة الدخان . تسمع قرقعة أقدامه وهو ينزل الدرج نزولاً اضطرارياً وبسرعة . تبدو على وجهه رضوض كثيرة بسبب ما تلقاه من الضرب . تسرع الجوقة) .

الجوقة : ماذا وقع . ماذا وقع .

سحابة الدخان : (مثيراً للشفقة) . لا شيء . لا شيء . ليس غير سروال فقط .

الجوقة : سروال .

سحابة الدخان : سروال سقط من الأعلى .

الجوقة : (بسخرية) . كل هذا الصراخ بسبب سروال .

سحابة الدخان : آه ، ولسوء حظي فقد كنت داخله

(٨)

(تدخل عاتكة وحدها) .

عاتكة : (تنتحي جانباً . لم يكتف هذا الفيلسوف الفقير بفرض نفسه زوجاً أبدياً لي ، بل فرض عليّ أيضاً تلميذه . أين هو ذلك المتشرد .

علي : (علي يظهر نفسه) . ها أنذا .

عاتكة : أعطني يدك .

(يتجولان في السوق . تشتري عاتكة عدداً من

الدجاجات وديكاً . تضع الجميع في قفص . تشتري حزمة من التبن كعلف للحمار الذي يحمل جميع ما اشترته : حزمة التبن في غرارة اليمين والطيور في الغرارة الأخرى) .

عاتكة : عد إلى البيت وضع الكل فيه ثم ارجع إليّ لتحملني . عليّ أن أشتري أغراضاً أخرى .

علي : سمعاً وطاعة .

(يبتعد علي . تغادر عاتكة الخشبة) .

علي : (يتأمل القفص) . تتألم كثيراً هذه الحيوانات الضعيفة في هذا القفص الضيق . سأطلق سراحها وأجعلها تتقدمني في السير . (يفتح علي القفص فتفر منه الدجاجات) .

علي : (يتعقبها) . من هنا . من هنا . (يختفي كل أثر للدجاجات . وأخيراً يقبض علي على الديك بعد جهد جهيد) .

علي : أنت لا تصلح لشيء . أأنت ذكر ولا تستطيع جمع شمل حريمك ومع ذلك تتباهى مزهواً بنفسك . أنت هو الخاسر ، لأنك ستبقى أسيراً بين يدي . (يضع الديك في القفص . بعد وقت قصير) .

علي : أنهكتني هذه المطاردة . علي أن أدخن سيجارة .

(يركب الحمار ثم يوقد قدّاحته دون اهتمام بحزمة التبن . يندلع اللهيب فوق صهوة الحمار الذي ما إن أحس بالحرارة حتى أخذ يثب هارباً مثل فأر تشتعل النار في مؤخرته ، بينما فرّ علي من غير أن يبدو عليه أدنى تأثر بما حدث) .

علي : (إلى الحمار) . أرجو أن تذهب رأساً إلى النهر . أنت تعرف الطريق إليه . ستجدني أنتظرك هناك .

(٩)

(علي يركب الحمار وسحابة الدخان قابض بزمامه . تظهر الجوقة في مقدمة الخشبة وهي تحدّق في الشخصين الآتيين) .

الجوقة : لم يتلق هذا الشاب تربية حسنة . كان الواجب الذي تفرضه التقاليد أن يتنازل عن مكانه لمن هو أكبر منه سناً .

علي : (ينزل من فوق صهوة الحمار) . اسمح لي . ذهلت عن التفكير في الأحقية . اركب . أرجوك . (سحابة الدخان يحلّ محلّ علي) .

الجوقة : أرأيتم أن هذا الفيلسوف الشيخ يسمح لنفسه بالركوب دون أن يفكر في مرافقه الذي يهلك وهو يجري خلفه .

سحابة الدخان : (إلى علي) . اركب معي .
(علي يطيع أمره) .

الجوقة : من واجبهما أن يخجلا ما داما يركبان معاً حماراً واحداً .

سحابة الدخان : (إلى علي) . لننزل نحن الاثنين معاً . (يسيران وهما يسوقان الحمار) .

الجوقة : أرأيتم أن هذين البليدين يقودان حماراً لا أحد منهما يفكر في امتطائه .

علي : أهذا هو صوت الشعب .

سحابة الدخان : سر وكأنك لا تسمع شيئاً يمتاز الحمار بأن له أذنين طويلتين . لتمش غير سامع شيئاً .

(١٠)

(يغادر سحابة الدخان الخشبة . تدخل عاتكة) .

عاتكة : استمع إليّ . سأزور إحدى صديقاتي . يجب أن يحمل الرجل أثقال الخشب . سأترك الباب مفتوحاً . عليك أن تحرسه دون أن تتحرك من مكانك إلى أن أعود .

علي : (مكرراً) . ستزورين إحدى صديقاتك . يجب أن يحمل الرجل أثقال الخشب . ستتركين الباب مفتوحاً . عليّ أن أحرسه دون أن أتحرك من مكاني إلى أن تعودي .

(تخرج عاتكة من الخشبة . يدخل سحابة الدخان) .

سحابة الدخان : أين هي زوجتي .

علي : ذهبت لزيارة إحدى صديقاتها .

سحابة الدخان : اذهب حالاً للبحث عنها . أنا في حاجة إلى قميص نظيف . احمله لي إلى المقهى .

(يخرج سحابة الدخان من الخشبة) .

علي : خلاصة الكلام أنه عليّ أن أحرس الباب وعليّ في نفس الوقت أن أغيب عنه . حسناً . لأكن وفياً للنظام .

(يفك علي الباب من رتاجه . يحمله على ظهره ويسير . يلتقي بعاتكة أثناء سيره . تتقدم هذه إليه بتهديد سافر) .

عاتكة : أيها الشقي ! أراهن أن جميع غوغاء الحيّ يوجدون الآن داخل بيتي .

علي : (يتقهقر) . أريد قميصاً نظيفاً .

عاتكة : (مهتاجة) . أعطني هذا الباب .

علي : (فاراً منها) . لا تنسَي القميص .

(١١)

(يدخل السلطان والمفتي وآخرون من أصحاب المراتب العليا بمناسبة انعقاد مجلس علمي . تؤجج الجوقة بمكانسها غباراً كثيفاً في مقدمة الخشبة . يبدو سحابة الدخان مهتماً بغليونه بعيداً عن الجماعتين : الجوقة وجمهور الحاضرين في هذا المجلس) .

سحابة الدخان : ما أشقى الفلسفة ! ما أشقاها . على السلطة أن تختلق أفكاراً هدّامة ، وعلى الشعب ألا يصمّ أذنيه بالإصغاء إلى إشاعاتها الكبيرة . . .

(تروج إشاعات بين الحاضرين ثم يسمع صوت السلطان) .

السلطان : هل للفلسفة من مزايا . لا تستطيع النظريات أن تنمي مداخيل الضرائب . الحاجة الملحّة هي في تكديس الذهب في خزائننا . وفي توقيع العقود مع الدول الأجنبية . من أجل مواساة الشعب دون نسيان لخدّام الدولة أصحاب المراتب العليا . دون نسيان لخدّام الدولة .

المفتي الله وحده هو القادر على مدنا بالعون . الله يحفظ شعبنا من المشاغبين المحترفين . الله يحفظ الشعب من ذوي الرؤوس الغليظة . من الفلاسفة والشعراء والخطباء والمجانين والعلماء .

أصحاب المراتب العليا : الله يحفظنا من المشاغبين المحترفين . (يخرج أصحاب المراتب العليا . تتحلق المجموعة حول الفيلسوف الذي يتابع تدخينه الغليون في صمت) .

الجوقة : أرأيتم هذا الرجل . إن شيطاناً ما يسكنه . يستطيع معرفة الغيب ولكنه لا يفعل شيئاً غير التدخين ، غير إدمان حشيش الموت البطيء تماماً مثل هندي .

(وقت قصير . تأخذ الجوقة في تأجيج الغبار بالمكانس وتوسع دائرة عملها عمداً) .

سحابة الدخان : (مختنقاً) . توقفوا . توقفوا . ألا تكفون بعد عن إثارة الغبار .

رئيس الجوقة : هو أمر السلطان . كلنا مجبرون على مواجهة زوابع الرمل . للسلطان الذهب والشرف ، ولنا الغبار والذباب .

الجوقة : يجب أن نعمل كي نعيش . قالها الله والسلطان والمفتي أيضاً قالاها : لكي نعيش يجب أن نعمل .

سحابة الدخان : نعم . نعم . أنا أفهمكم . أنتم تثيرون الغبار وأنا أحكّ جمجمتي . ماذا تريدون من وراء عملكم . ما هو مصير أفكاري . كل شيء فان ما عدا الله والسلطان والمفتي .

الجوقة : (ثائرة تطرد سحابة الدخان) . عبث بالمقدسات . عبث بالمقدسات . عبث بالمقدسات . (يفرّ سحابة الدخان ومعه غليونه . يترك الجرة ملقاة على أرض الساحة) .

رئيس الجوقة : (يحمل الجرة) . أقسم بالله أن هذا فيلسوف حقيقي صاحب فكر وقّاد ، لا يرى إلا ومعه غليونه وجرته الطافحة بالخمر المعتقة . . .

سحابة الدخان : (من الكواليس) . أيها العرب . لماذا تموتون عطاشاً وقد اكتشفتم الكحول .

(بعد وقت قصير . تبدو آثار النشوة على الجوقة بعد أن

شربت ما في الجـرّة متسترة . ترقص حائمة حول الجرة . يعلو صراخها شيئاً فشيئاً) .

الجوقة : عبـث بالمقـدسـات . عبـث بالمقـدسـات . عبـث بالمقدسات . عبث بالمقدسات .

(تخرج الجوقة . يدخل سحابة الدخان إلى الخشبة . يبدو منهمكاً في عمله ؛ يسرق البصل ويضعه في قبّ برنوسه) .

سحابة الدخان : البؤس البؤس الأسـود . ما أشقى الفلسفـة ! إمـا أن العدل منعدم ، وإما أنه موجود أكثر من اللازم . أراني في وضع قانوني وأنا أسرق البصل من بستان المفتي .

(يدخـل المفتي . يفـاجيء سحـابـة الدخان وهو في حالة تلبس . يمسك هذا بيده بصلة كأنه يبحث لفعلته عن تبرير) .

سحابة الدخان : آي . هوذا صاحب البستان . من غير الممكن أن تتاح له فرصة أحسن من هذه .

المفتي : (ساخراً) . ماذا تفعل يا فيلسوف .

سحابة الدخان : هي زوبعة . . . زوبعة جارفة ، رمت بي في بستانك على الرغم مني . . .

المفتي : وهذا البصل المقتلع .

سحابة الدخان : كان وصـفي غير دقيق حين قلت أن الـزوبعـة جرفتني . الحقيقة أنها عاصفة هوجاء . بل رجّة . بل إعصار .

المفتي : (ظاناً أنه انتصر على خصمه) . وهذا البصل الذي في قبّك .

سحابة الدخان : أنا أيضاً أتساءل : بأية معجزة استطاع البصل أن يوجد فيه ساعة مجيئك . . .

(يغادر المفتي الخشبة ، بينما يتمشى سحابة الدخان وهو صامت) .

سحابة الدخان : هوذا الشعب يسخر من جواسيس المفتي بصمت وفضول ، فليس لديه ما يقول . لقد هلكت . (يصلي) . اغفر لي يا إلهي ! فأنا إن ابتهلت إليك في الشارع ، فلأنني لم أجدك في المسجد .

(يطلّ تاجر غنيّ من شرفة بيته ، بينما يتابع سحابة الدخان صلاته ببراءة والجوقة ترقبه عن كثب) .

سحابة الدخان : يا إلهي ، ثلاثاً . يا إلهي ، ثلاثاً . يا إلهي ، ثلاثاً .

التاجر : من هو هذا الجاحد . كان من اللازم الشك فيه . هذا الفيلسوف الدعيّ . هذا المجنون . هذا الحافيّ القدمين .

سحابة الدخان : يا إلهي ، ثلاثاً ، أعرني سمعك . يا إلهي ، ثلاثاً ، أتسمعني . أنا في حاجة إلى مائة قطعة ذهبية . أتريد معرفة سبب حاجتي إليها وما أريد عمله بها . هذا لا يهمك . ارزقني مائة قطعة ذهبية ولا تهتم للباقي .

التاجر : هل لهذه البذاءة من مثيل . يسخر هذا الرجل من الله بهذه العبارات تحت شرفتي وأنا الذي بنى المسجد .

سحابة الدخان : يا إلهي ، ثلاثاً . ارزقني مائة قطعة ذهبية عاجلاً . مائة قطعة ذهبية : ليزداد عدد أصدقائي ، ولأسدّد ديوني . مائة قطعة ذهبية شقية ، لا شيء بالنسبة إليك . ارزقنيها . أريدها مائة كاملة لا تزيد واحدة ولا تنقص أخرى .

التاجر : (مبتسماً) . سأرغمه على الصمت التام . سأجعله في حالة تلبس ، وأكشف نيته السيئة . (إلى الجوقة) . أيها الأصدقاء !

الجوقة : نحن هنا .

التاجر : لا تبتعدوا . ستر ون بعيونكم . . .

الجوقة : نحن هنا .

التاجر : خطرت على بالي فكرة . فكرة عبقرية تهتز تحتها عمامتي . (ينقّب في عمامته ويخرج منها صرّة ثم يفكها بسرعة) . نعم . نحن التجار المسلمون نكنز ثروتنا في عمائمنا ، ولذا فإن أفكارنا تنوء تحت عبء الذهب . أيها الفيلسوف الفقير ! سأجعلك تعبد الله الذي سخرت منه . سوف أضحك المدينة كلها عليك . (بعد هذه الكلمات ، جعل التاجر القطع تسقط من شرفة النافذة الواحدة بعد الأخرى بين قدمي سحابة الدخان ، إلى أن بلغ عددها تسعاً وتسعين قطعة ذهبية . كان سحابة الدخان يعدها ببطء . أما التاجر فكان يحيي الجوقة بصوت مسموع كلما سقطت قطعة من هذه القطع ، كأنه بذلك يعتمدها شاهدة على ما يقوم به) .

سحابة الدخان : (يعدّ القطع) . تسع وتسعون . . . . واحدة ناقصة . لا شيء يصل حدّ الكمال . ما كنت لأعتقد أن البخل يصل إلى هذا الدرك . إلهي ، لا تنس أن لي عليك قطعة ذهبية ، لي على ذلك شهود .

التاجر : (غير متمالك نفسه) . آه . أيها اللص . أيها الجاحد . كنت واثقاً من مكره . (إلى الجوقة) . أرأيتم .

أسمعتم .

الجوقة : لم نر شيئاً ولم نسمع شيئاً . ليس هذا من شأننا .

التاجر : (ينـزل إلى الشـارع) . أيهـا الأشقيـاء ! كيف أنكم لم تسمعـوا . لقـد سأل الله مائـة قطعة ذهبية لا تزيد واحدة ولا تنقص أخـرى . ألم تروني أرميهـا بين قدميـه من نافذة شرفتي . تسع وتسعون قطعة جعلها في جيبه .

الجوقة : لم نر شيئاً ولم نسمع شيئاً . لسنا سدنة العدالة .

التاجر : نعم أيهـا الأشقيـاء الجهلة المقملون ! إنكم لم تكـونـوا أبداً لتومنوا بالعدل . أما أنا فبه مومن . كيف كان لي أن أدافع على ثروتي ضدّ الفلاسفة من أمثالكم لو لم يكن هناك عدل .

الجوقة : (بصفة مثيرة) . لا شيء يمنعك من رفع النازلة إلى القاضي .

التاجر : بما أنكم اقـترحتم ذلـك فلنـذهب إليـه . لنـذهب . لنذهب . (يدفع التاجر سحابة الدخان) .

سحابة الدخان : لا يمكنني أن أمثـل بين يدي القـاضي وأنـا في هذه الخرق الخلقـة . أنـت يفيء عليـك الأمـان رداؤك المـوشى بالـذهـب ، وأنـا سيحملني وزر جميـع التهم قميصي القذر . (إلى الجوقة) . ماذا ترون .

رئيس الجوقة : هو على صواب .

الجوقة : العدل لا يكون عدلاً إلا إذا تساوى الغريمان .

رئيس الجوقة : وعلى الأقل في المظهر .

التاجر : بالطبـع ، فأنتم تمالئونه عليّ . سأكون مصيباً إذا وضعتكم معه في قفص الاتهام . إليّ أيها العبد ! (يدخل العبد) .

ائتني برداء شبيه بهذا الذي ألبس . (إلى سحابة الدخان) . والآن ، أتذهب معي إلى قصر العدالة .

سحابة الدخان : نعم . ولكن أتركب بغلتك البيضاء بسرجها المذهب من حيث أمشي راجلاً تحت رحمة حرارة شمس هذا اليوم . عدم المساواة بيننا واضح منذ البداية .

التاجر : قسماً بالجن ، لأبطلنّ جميع تعلاّتك ، إليّ أيها العبد . ائتني ببغلة بيضاء ، والآن ، أتذهب معي إلى القاضي .

سحابة الدخان : (وهو يلبس القفطان) . لا . لن نذهب إلى القاضي ، فليس هو إلا حاكماً منفذاً . أريد أن نذهب إلى السلطان صاحب الحكم والسلطة المطلقين .

التاجر : حسناً ، حسناً ، ليكن . لنذهب إلى السلطان .

(يدخل السلطان إلى الخشبة . صمت) .

السلطان : الوقت لا ينتظر . لنتحلّ بفضيلة الإيجاز . على المدّعي أن يبسط شكواه ، وعلى المتهم أن يقر بجرمه . بهذا تجد المشاكل حلولها .

التاجر : أحييك يا جلالة السلطان . إنك تعرف خادمك الأمين جيّداً . تعرف أنني تاجر أمين أوقف ثروته على مصلحة المملكة وعلى نصرة المسلمين .

السلطان : حقيقة . نحن نعرفك . قدّم إلينا شكواك بكل اطمئنان .

سحابة الدخان : وأنا أيها السلطان ، لا شك وأنك تعرفني أيضاً .

السلطان : الكلام من حق المدعي . الزمن لا ينتظر . وإذا كان طويلاً ما تقولان فابحثا لكما عن محامِيين .

التاجر : لا يرضي الله أن يضيع مني مالي . ولكي أوجز ، أقول يا مولاي السلطان أن هذا الرجل اغتصب مني مائة قطعة

ذهبية تحت سمع وبصر هؤلاء الشهود الذين تأكدت لدي مشاركتهم في هذه الجريمة .

الجوقة : (بوشوشة) . لم نر شيئاً ولم نسمع شيئاً .

سحابة الدخان : تسع وتسعون .

السلطان : ماذا تقول .

سحابة الدخان : تسع وتسعون . وليس مائة . تسع وتسعون .

السلطان : ماذا تقول . أقسم بالله أنني لا أسمع .

سحابة الدخان : حسناً . لنستهل المرافعة . يدعى خصمي أنني اختلست منه مائة قطعة ذهبية . لنقف هنا ، فهنا عقدة القضية .

التاجر : نعم . لنقف هنا .

السلطان : بما أن المدعي قال كلامه ، يجب على المتهم أن يردّ عليه دون مراوغة .

سحابة الدخان : أيها السلطان . بما أننا نتحدث عنن الذهب ، فمرافعتي ستكون موجزة : إن خصمي بكل بساطة أحمق .

التاجر : (بغيظ) . كيف تجرؤ . . .

سحابة الدخان : نعم أيها البئيس . أصبحت أحمق بسبب همومك المالية الكبيرة . ألم تزعم بأنني اختلست منك مائة قطعة ذهبية .

التاجر : صحيح . فتشه يا مولاي السلطان فسترى أنه لا يزال يحمل القطع في جيبه .

سحابة الدخان : لا داعي إلى تفتيشي ، فلدي القدر المتحدث عنه تنقصه قطعة واحدة . أخبرني أيها التاجر ، أتعتقد أنك تمتلك العالم كله . وفي حالتك الراهنة ، أتزعم أن قفطاني ملكك .

التاجر : بكل تأكيد . هو لي .

سحابة الدخان : والبغلة التي تنتظرني أمام الباب . . .

التاجر : هي أيضاً لي . لمن يمكن أن تكون . ألم أعرك إياها في هذه اللحظة . ألم أفعل نفس الشيء بالنسبة إلى القفطان . قلت أنك تريد أن تبدو بهما محترماً أمام صاحب الجلالة . (إلى الجوقة) . وأنتم أيها السفلة ، ألم تكونوا حاضرين . رأيتم كل شيء ، ولذا فلكم الكلمة الشاهدة التي تقولونها .

الجوقة : لم نر شيئاً ولم نسمع شيئاً . القضية لا تهمنا .

سحابة الدخان : لنكن جادّين يا مولاي السلطان . هل تعير قفطانك . هل تعير بغلتك لرجل قد اختلس منك قطعة ذهبية .

السلطان : (مرتبكاً) . أوه !

سحابة الدخان : اعترف أيها السلطان أن جنون المشتكي جليّ واضح . مجنون ، مجنون وبئيس آخر يضاف إلى قائمة سكان بلدتنا

(يسكت التاجر بحيرة . يبدو القلق على سحنة السلطان . تحاول الجوقة أن تكتم ضحكها . وفجأة يتقدم التاجر الذي لم يقدر على السيطرة على نفسه ويلطم سحابة الدخان) .

السلطان : الهدوء . الهدوء .

الجوقة : أيها السلطان ! لعلك شاهد أنه البادىء باستعمال العنف .

السلطان : الهدوء . ليس هناك من بأس . كنت على خطأ أيها التاجر حين استسلمت إلى غضبك . إنك بهذا جعلتني في

موقف حرج . كنت مستعـداً أن أحكم لك ، لولا أنـك تعجّلت فتحـوّلت من مدع إلى متهم . غير أننـا نسامحك ونعتبر غضبك مشروعاً . اخرج إلى الفضاء كي تستنشق هواء نقيـاً . سنعيـد النظـر في القضيـة متى عاد إليـك هدوؤ ك . اخـرج يا صديقي ولا تخف من شيء ، فلسنـا من الذين يسهل خداعهم .

الجوقة : (بهمس) . متـوقـع أن السلطـان بهذا يحمي انسحـاب التاجر . ذاك قانون معتاد .

السلطان : سكوت . أمامنا مهمة كبيرة .

(يتسلّل التـاجـر . يتنـاوم السلطان وهو مكب على أحد السجـلّات . بعد وقت قصير يقترب سحابة الدخان من السلطان بخطى ثعلبية) .

سحابة الدخان : مولاي السلطان . الزمن لا ينتظر وأنا رهين أعمالك . لذا سأسـاعـدك على إقـامـة صرح العـدل . (يلطم سحابة الـدخـان السلطـان لطمـة كبيرة) . عندما يعود خصمي أعد إليه لطمته بكل عدل .

(١٢)

(يسمـع صفـير قاطـرة . يأخـذ سحابة الدخان مكانه في المقصورة بينما يتلوه علي . يجلسان قبالة ثلاثيّ كان فيها : وجـه السجـين ، صخب الليل ، الزمن القبيح . يسوّي وجه السجن أوتار عوده) .

وجه السجن : أنتما من المغرب !

سحابة الدخان : المغرب . لا أعرفه .

وجه السجن : أتغادران البلاد .

سحابة الدخان : لا . البلد هو الذي يغادرنا .

وجه السجن : إلى أين تذهبان .

سحابة الدخان : الله وحده هو الذي يعلم .

وجه السجن : لا يبدو أن هذا القرد العجوز يتذوق حديثي . خسارة . (يعزف على العود) .

سحابة الدخان : كفاك عزفاً . إنك تزعجنا .

وجه السجن : أليس لنا الحق في أن نتسلّى .

سحابة الدخان : ليس هكذا .

وجه السجن : أيعتقد الأستاذ أن بوسعه إعطائي درساً في العزف . حسناً . ها أنذا مرهف سمعي .

؟يقدم وجه السجن العود إلى سحابة الدخان . يأخذه هذا بدون تردد . يعزف عزفاً رديئاً وعلى وتر واحد) .

وجه السجن : هذه الأغنية الوحيدة هي جماع ما تعرف .

سحابة الدخان : مهما يكن ، فهي تفوق أغنيتك بكثير .

وجه السجن : على الأقل ، أستطيع أنا العزف على الأوتار الثمانية .

سحابة الدخان : هذا دليل على أنك مبتدىء . أنا لا أجدني مضطراً إلى العزف على ثمانية أوتار . وتر واحد يكفيني .

(بعد وقت قصير ، يرسل وجه السجن نظراته عبر النافذة) .

وجه السجن : ها نحن أولاء وصلنا إلى الجزائر .

علي : (بحيوية) . هي بلادي .

وجه السجن : (إلى علي) . تعجبني رفقتك .

سحابة الدخان : إيه ! تريّث . الولد لا يعرفك . وأنا سيء الظن بالموسيقيين ، لذا فهم لا يستطيعون أن يسحروني .

وجه السجن : نحن الثلاثة شبان وأنت شيخ . دعنا ننتصر على رتابة الوقت بالعزف . (إلى علي) . ما ذا تملك غير حرقك الحلقة .

علي : لا شيء .

وجه السجن : لا شيء إطلاقاً .

علي : (يخرج سكيناً عتيقاً) . هذا هو كل ميراثي .

وجه السجن : (مختبراً السكين) . تذكرني هذه السكين بشيء . اسمع . سأخفيها عنك . أغمض عينيك .

(يضع وجه السجن يداً على عيني علي ، ويضع السكين باليد الأخرى في جيبه) .

وجه السجين : اسمع الآن . حين أعزف بقوة يكون عليك أن تبحث عن المكان الذي خبّأت فيه السكين . فإذا اختفت الموسيقى فإن ذلك يعني أنك لم تهتد إليه ، فيكون عليك إذن أن تعاود الكرّة . هل فهمت . وأنت أيها العجوز إن فُهت بكلمة ذبحتك .

(يعزف وجه السجن على العود . يجوس علي خلال المقصورة . يوقد سحابة الدخان غليونه ويتنفّس بإلحاح في اتجاه وجه السجن ، ليشير إلى علي بأن السكين لم تخف خارج المقصورة وإنما هي في جيب الموسيقى . يفهم علي الإشارة ويقف أمام العود مرغماً وجه السجن على العزف بقوة أكثر فأكثر إلى درجة الإنهاك) .

وجه السجن : لقد ربحت .

(يعيد إليه السكين . ولدى آخر أنموذج من هذا اللعب الموسيقي . يضع القائد الطاهر صاحب البرنوس الأحمر ، حقيبة كبيرة على رفّ المقصورة . وبما أن الموسيقى أثارته ، فقد أذعن إلى إغرائها ، ولذلك طلب من وجه السجن أن يسمح له ببضع نقرات على العود) .

الطاهر : أنت على الأقل بشوش الوجه . كنت دائماً ، ولا أزال معجباً بالفنانين .

وجه السجن : (محيّياً) . اجلس أيها القائد . أيها الموظف المحترم . أنت الآخر تتذوق الحياة ، وأنا معجب بكل ما هو أصيل ، لا سيما إذا كان ذا برنوس أحمر مثلك . اجلس معنا إذا تفضّلت بنسيان ما أنت مسؤول عليه من الواجبات ، ونسيان حيثياتك ، وقبولك ملاعبة فقراء بؤساء لا مأوى لهم ولا عائلة .

الطاهر : أعرف العزف بالتأكيد .

سحابة الدخان : (ينظر في اتجاه الحقيبة) . أيها السيد القائد ! أيها العازف الممتاز ! سنشرفك بأن نلعب معك لعبة المبذر . سنخفي هذه الحقيبة الضخمة . ستتأكد من مهارتنا .

الطاهر : ها ، ها . ما أقواكم ! تخفون حقيبة بهذه الضخامة . ها ، ها . استهلّوا عملكم . سأغمض عينيّ .

(يتفاهم وجه السجن وسحابة الدخان في رمشة عين) .

سحابة الدخان : (مختبراً ثقل الحقيبة) . أيها المجانين ، إننا نخاطر بالإقدام على رهان صعب ! (إلى علي) . اتبعني .

الطاهر : (ضاحكاً وعيناه مغمضتان) . ها ، ها ، ها ، أريد أن أعرف المكان الذي يسعها .

وجه : (عازفاً على العود) . يمكنك أن تفتح عينيك .
(يدخل علي إلى الخشبة . يشير إلى الطاهر . يوجهه إلى ركن منها ، بينما يعزف الموسيقى بقوة أكثر فأكثر . يبدو سحابة الدخان في هذه الأثناء مختفياً في الركن الآخر من الخشبة ومعه الحقيبة . صفير . يختفي وجه السجن هو الآخر ، ويتبعه الزمن القبيح وصخب الليل ، بينما يصرخ الطاهر وينوح غاضباً حيناً وشارداً حيناً آخر) .

الظاهر : وداعاً يا برنوسي الأحمر . وداعاً يا لقب القائد الضائع . تضم هذه الحقيبة كثيراً من التقارير السرية المرسلة إلى إدارة الأمن العام . كثيراً من المحاضر وقسائم الضرائب . محكوم علي بالهلاك من الناحيتين : سيطردني مدير الأمن ، ثم إن الحقيبة من أقصر طريق ستقع بين أيدي الثوار . محكوم علي بالهلاك من الناحيتين .
(تذرع الجوقة الخشبة . يدخل علي والحقيبة في يده) .

علي : اقتسمنا الغنيمة . غير أن الآخرين لم يكونوا محظوظين لأنهم أرادوا بيع البرنوس ، مع أنهم يعلمون بوجود رجال القائد في السوق . فررت بالحقيبة والعود . انتهى الحساب ولم يكن سفري إلى المغرب خاسراً . أنا الآن جد عظيم .
(تدخل نجمة . يتبادلان القبلات ثم يفترقان) .

علي : أريد أن أتجول قليلاً .

نجمة : (تختفي قامتها وراء ظل الحقيبة) . كنت أحتقره . كنت أحتقر رجلي الصغير هذا . وها هو قد عاد محمّلاً بحقيبة ضخمة . حقيبة ديبلوماسية حقيقية . أريد معرفة

مابـداخـل هذه المأثـرة الرائعة . (تفتح الحقيبة ، فلا تجد فيها شيئاً غير عود وجه السجن محطماً) .

نجمة : عليه اللعنة . سافر إلى المغرب البعيد كي يتابع دراسته ، ليعود منه بعد ثلاث سنوات بعود محطم في حقيبة .

المرصد الأدبي

العالم العربي على صفحات الآداب الأجنبية الأوكرايينية

• د. ميكيتنكو • ترجمة: ممدوح أبو الوي

المراكز الأدبية في الاتحاد السوفييتي

• سمر روحي الفيصل

ظهور الرواية الإنكليزية

• تأليف: إيان وات • ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز • عرض: محمد قرانيا

لقاء في اتحاد الكتاب العرب مع الوفد الصيني

• عيسى فتوح

أخبار أدبية

المراكز الأدبيّة في الاتحاد السّوفييتي

• سمر روحي الفيصل

كانت زيارة وفد اتحاد الكتاب العرب (٢/٦ - ١٢/٦/١٩٨٥) للاتحاد السوفييتي مفيدة جداً ، على الرغم من أنها لم تتجاوز عشرة أيام . ذلك أن الوفد اطلع على جانب من الخدمات الثقافية التي تؤثر في الإنسان السوفييتي ، وتجعله يؤمن بأهمية الأدب والأدباء ، ويتصل بتراثه اتصالاً مباشراً . ولست معنياً هنا بالحديث عن محافظة السوفييت على الأبنية القديمة ذات الزخارف والنقوش والتماثيل ، وتحويلها إلى متاحف ومؤسسات عامة يرتادها الناس كل يوم ، ولا تكاد عيونهم تمل جمالها . . . وإنما أكتفي بالإشارة إلى الاحترام الكبير للمبدعين ورجال الكلمة . ففي كل مكان ارتفعت تماثيل الشعراء والروائيين والمسرحيين ، فمن مثال لمايكوفسكي إلى تمثال لبوشكين إلى آخر لدوستوفسكي ، ومن تسمية شارع باسم غوركي إلى تسمية متحف باسم بوشكين إلى الحفاظ على منزل دوستوفسكي .

والزائر أمام تعدد مظاهر الاحترام وتنوعها مضطر إلى الاختيار . فهو غير قادر في أيام قليلة على الإحاطة بما تضمه مدينة موسكو وحدها . فمتحف بوشكين ، على سبيل المثال ، يضم كنوزاً في فن النحت والرسم لا تقدر بثمن . فمن لوحات لكبار الفنانين الكلاسيين في العالم إلى روائع التماثيل والمنحوتات الصخرية والبرونزية . ومن النقوش والزخارف على الخشب إلى

الكتل الرخامية والمكتشفات الأثرية التي تلخص حضارات الأمم وتعبر عن أصالتها . وفي مقابل الحرص على وضع الأوابد التاريخية في متناول الناس ، يلاحظ المرء حرص السوفييت على تجسيد التاريخ الحديث تجسيداً فنياً . وأية زيارة للبانوراما في موسكو كافية لتلخيص مقاومة الشعب السوفييتي للمعتدين . فهذه البانوراما بناء دائري ضخم ، استطاع الفنانون رسم لوحة كبيرة على جدرانه الداخلية ، تمثل غزو نابليون عام ١٨١٢ والمقاومة التي كبحت جماحه على أبواب موسكو . وقد أتقن الفنانون صنع هذه اللوحة الضخمة ، بحيث يبقى الإنسان يدور وهو يشاهد تطورات المعركة دون أن يصدق أنه أمام لوحة . فقد أحسن الفنانون تجسيد الغزو ، واستعملوا بعض مخلفات المعركة الحقيقية ، حتى إن الإنسان لا يكاد يميز اللوحة من هذه المخلفات ، فهما متصلان أو يخيل إلى الرائي أنهما كذلك . وفي متحف (الأرميتاج) في لينينغراد يذهل المشاهد من كثرة التماثيل واللوحات الصخرية والقماشية التي تمثل جانباً من منجزات الفن في العالم قديمه وحديثه .

إن هذه المتاحف والآثار المبثوثة في كل مكان كافية لتربية الحس الجمالي لدى أي إنسان . ولكن المرء هنا معني بما يتصل بالأدب اتصالاً مباشراً ، لهذا السبب يكتفي بالإشارات السابقة ويتوقف عند النقاط التالية :

١ ـ مجلة الآداب الأجنبية :

لم يكن وفد اتحاد الكتاب العرب في حاجة إلى تعرف نشاط مجلة الآداب الأجنبية (انسترانايا ليتيراتورا) في موسكو ، وأختها الآداب الأجنبية (فسيسفيت) في كييف . فقد تم هذا التعرف في خلال زيارة الدكتور حسام الخطيب إلى الاتحاد السوفييتي في كانون الأول ١٩٨٤ ، وزيارة بيير يخاتوف سورية وهو المسؤول عن سلسلة الكتب التي تصدرها مجلة الآداب الأجنبية في موسكو ، وزيارة اوليغ ميكيتنكو رئيس التحرير المساعد لمجلة فسيسفيت سورية

عام ١٩٨٤ . (المجلتان شهريتان ، تطبع الأولى ٥٢٥ ألف نسخة ، وتطبع الثانية ٥٣ ألف نسخة من كل عدد) . لهذا السبب رغب الوفد في طرح قضية تنظيم حركة الترجمة ليتعرف القراء حركة الأدب في البلدين . ومن النقاط الهامة التي طرحها الأصدقاء السوفييت محاولة بعض الزوار العرب الإيحاء بأهمية أسماء دون أخرى ، وتطرف آخرين في الحديث عن أهميتهم الأدبية . ومن هنا حاول وفد اتحاد الكتاب العرب التركيز على صورة الأدب العربي ، فقدم لمحة عن تطور الشعر والقصة والرواية في سورية ، ونموذجاً تفصيلياً عن إحدى الروايات ، ثم قال إن القضية الرئيسة لا تكمن في ترجمة هذا الكتاب أو ذاك ، وإنما تكمن في تنظيم حركة الترجمة ليتم تعرف الأدب في البلدين تعرفاً دقيقاً ، مشيراً إلى أن موضوع الحرب من الموضوعات التي تصلح للمقارنة والترجمة ، راجياً الاتصال باتحاد الكتاب العرب ووزارة الثقافة في أي سعي لتنظيم حركة الترجمة .

٢ ـ دار نشر أدب الأطفال :

مجلة أدب الأطفال في الاتحاد السوفييتي شهرية ، وهي خاصة بالدراسات النقدية والأبحاث التي تعنى بأدب الأطفال وتربيتهم من خلال الأدب . ودون شك ، فهذه المجلة موجهة إلى الكبار من أدباء ومربين وآباء . وقد احتفلت هذا العام (١٩٨٥) بالذكرى العشرين لتأسيسها . أما منطلقها الرئيس فهو التقاليد الثورية في الاتحاد السوفييتي ، التي تقضي بالاهتمام بالأطفال ورعيتهم ، وتقديم كل ما ينفعهم نفسياً وفيزيولوجياً وجمالياً . والمعروف أن لينين كان يحب الأولاد كثيراً ، ويهتم بهم ويدعو إلى رعايتهم وتنشئتهم على الأخلاق الاشتراكية . لهذا السبب حرص القائمون على المجلة على أن يعالجوا في مجلتهم الموضوعات المتعلقة بالطفل في الاتحاد السوفييتي وغيره من بلدان العالم . وكانت لالكسييف ـ رئيس تحرير المجلة

الذي يكتب للأطفال حول التاريخ ـ رغبة واضحة في أن يتعرف أدب الأطفال في سورية . وقد دعانا ، نحن وفد اتحاد الكتاب العرب ، في أثناء زيارتنا المجلة ، إلى المساهمة في هذا الموضوع انطلاقاً من أن هدف مجلة أدب الأطفال التعريف بكل ما يخص هذا الحقل المعرفي في العالم كله .

ولا يفوتنا هنا القول إن دار نشر أدب الأطفال التي تصدر عنها مجلة (ديتسكايا ليتيراتورا) تتكامل مع مجلات الأطفال التي تصدر في الاتحاد السوفييتي . ذلك أن كل جمهورية سوفييتية تصدر مجلات للأطفال ، وفي موسكو وحدها أربع مجلات للأطفال ، هي :

أ ـ مجلة مصورة للأطفال الصغار الذين لا يعرفون القراءة . وهذه المجلة تعتمد على المسلسلات المصورة واللوحات أكثر من اعتمادها على اللغة المكتوبة . أما عدد نسخ كل عدد فهو مليونا نسخة .

ب ـ المجلة الثانية مخصصة لفترة الحضانة وللسنتين الأولى والثانية من المرحلة الابتدائية . وهذه المجلة تعتمد قدراً أكبر من الكلمات ، ولكن الرسوم واللوحات تبقى مسيطرة على موادها . أما عدد نسخها فهو عشرة ملايين نسخة .

ج ـ المجلة الثالثة خاصة بسن الطلائع ، من الصف الثالث حتى السادس . ويكثر فيها الاعتماد على الكلمة المكتوبة والرسوم معاً ، لأن الطفل يبدأ في هذه المرحلة يتقن القراءة . وهي تطبع أربعة ملايين نسخة من كل عدد .

د ـ المجلة الرابعة مخصصة للشبيبة ، ولكنها متكاملة مع المجلات السابقة . وتطبع ثلاثة ملايين ونصف المليون من كل عدد .

وليس بالغريب أن يكون لدى هيئة تحرير مجلات الأطفال تصور دقيق

عن الموضوعات التي تعالجها مجلاتهم . وقد لمست هذا التصور من الكسييف في أثناء إجابته عن سؤال طرحه الشاعر علي سليمان حول الموضوعات السائدة في مواد المجلة . فقد قال إننا نهتم بالموضوعات كلها ، وهذا لا يمنع أن نعير الموضوعات التالية اهتماماً كبيراً : الصراع بين الخير والشر ـ المساواة بين الناس ـ العمل ـ حماية الطبيعة واحترام ما تضمه من نبات وحيوان ـ الأممية . وكان واضحاً في خلال الحوار مع الكسييف أن هناك محاولات كثيرة لتجسيد المجرد من هذه الموضوعات في ثوب مادي محسوس ، يتواصل الطفل معه وينفعل به . ولما سأله الشاعر علي سليمان عن دور الأسطورة في مضامين المواد أجاب إن الأدب السوفييتي يهتم بها ، ويعتمد عليها في تربية الأطفال . غير أنه لا يميل دائماً إلى الأساطير الشعبية الفولكلورية ، وإنما يعمل على خلق أساطير جديدة تربط الطفل بالواقع الذي يعيش فيه .

ومن البدهي أن تكون لدى المرء أسئلة كثيرة حول أدب الأطفال ، وخاصة ما ارتبط منها بالمشكلات التي يعاني منها أدب الأطفال عندنا . غير أن الحوار امتد بنا ، فاكتفيت بسؤالين يختزلان أبرز المشكلات التي نعاني منها . أولهما السؤال عما إذا كانت لدى هيئة التحرير نصوص محددة لمنظومة القيم التي يعمل الأدباء على طرحها في نصوصهم الموجهة إلى الطفل . وضم السؤال الإشارة إلى مجموعات المنظومة ومفرداتها وتكاملها . وكانت الإجابة بأنه ليست هناك منظومة مكتوبة تستند هيئة التحرير إليها ، وإنما تعتمد في هذا الأمر على خبرة الأدباء وتجربتهم الطويلة في حقل الكتابة للأطفال . وتتفاعل مع هذه الخبرة معرفة الأدباء وهيئة التحرير بأهداف التربية في الاتحاد السوفييتي . وهذه الأهداف تضم القيم التي يسعى الأدباء إلى غرسها في الطفل . أما السؤال الثاني فهو : هل هناك معجم لغوي للطفل السوفييتي يعتمد الأدباء عليه في أثناء الكتابة للأطفال ؟ . وقد أجاب الأديب الكسييف عن هذا السؤال بالنفي ، ووافقني على أنه عمل مهم لا بد من إنجازه . وقرر أنهم في هذا الأمر

يعتمدون على خبرات الأدباء الطويلة ، ومعرفتهم بالقدرات اللغوية للطفل في المراحل العمرية المختلفة . فطفل العاشرة لا يستطيع بسهولة قراءة الجمل الطويلة والنصوص المملوءة بالتفصيلات إذا لم يرافقها تجسيد وحركة .

ومن المفيد في خاتمة الحديث عن دار نشر أدب الأطفال القول إن لدى الدار نوعين من العاملين : نوعاً يعمل في الكتابة الأدبية ، وآخر في الأعمال الإدارية . ولكل واحد من النوع الأول مهام خاصة ، فهذا للنقد المسرحي وذاك للقصة وثالث للغة ، وهكذا . . . ففي مجلة أدب الأطفال (ديتسكايا ليتيراتورا) الخاصة بالكبار سبعة عشر عاملاً ، وفي مجلة الحضانة عشرة عاملين ، وفي مجلة الشبيبة ثلاثون عاملاً . وهذه الأعداد من العاملين في حقل أدب الأطفال تنصرف إلى المتفرغين لأداء المهام الموكلة إليهم ، وهناك عاملون آخرون غير متفرغين ، تكلفهم المجلات بمهام الكتابة أو الرسم بأجر معين .

٣ ـ معهد غوركي :

كان الأديب يوغوروف رئيس المعهد ، والقاص تلبوغووف رئيس قسم الأدب ، والشاعر بلوفوف شانن رئيس قسم الشعر ، في استقبال وفد اتحاد الكتاب العرب في أثناء زيارته معهد غوركي الذي يمنح المتخرج فيه دبلوماً يخوله العمل في حقل الأدب . وقبل الحوار قدّم رئيس المعهد فكرة عن تاريخ معهد غوركي ، فقال إن مكسيم غوركي أسسه عام ١٩٣٣ لتدريب الأدباء في الجمهوريات السوفييتية ، ثم اتسع نشاطه فشمل الأدباء من خارج الاتحاد السوفييتي . وقد تمكن في خلال السنوات السابقة من تخريج عدد كبير من الأدباء ، أصبح ثمانمائة منهم أعضاء في اتحاد الكتاب السوفييت . أما برنامجه فقريب من برامج الأدب في الجامعات ، لكنه يهتم بفن الكتابة على نحو أدق وأشمل .

يدخل المعهد سنوياً خمسون طالباً يدرسون في النهار ، وثمانون طالباً يدرسون في الليل لأن لهم أعمالاً أخرى في النهار . أما طريقة اختيار الطالب فقائمة على أن يجلب كل طالب أعماله الأدبية لدراستها وتحديد ما إذا كان موهوباً يستحق دخول المعهد ، أو غير موهوب فلا يستحق دخوله . ثم تجري للطالب مسابقة كتابية في الأدب والتاريخ واللغة الأجنبية . وبعد النجاح في الامتحان يدخل الطالب واحداً من قسمي المعهد ، قسم الأدب (وفيه أقسام صغيرة للشعر والنقد والمسرح والقصة) وقسم الترجمة الأدبية . أما مدة الدراسة فخمس سنوات . يدرس طالب الأدب في السنوات الثلاث الأولى الأدب الروسي ، وفي السنتين الرابعة والخامسة الأدب السوفييتي ، وفي خلال السنوات الخمس يدرس الآداب الأجنبية ومنها الأدب العربي . ويعمل في هذا القسم أربعون أديباً مشهوراً .

في المعهد نفسه قسمان آخران ، يدعى الأول (المدرسة الأدبية الأولى) ، يدخله الأدباء المعروفون المرشحون لدخول اتحاد الكتاب السوفييت إذا لم تكن لديهم شهادات علمية . ويدعى القسم الثاني قسم الدراسات العليا ، يدخله ستة طلاب سنوياً لنيل درجة الدكتوراه .

سأل وفد اتحاد الكتاب العرب عن علاقة معهد غوركي بالمعاهد المماثلة خارج الاتحاد السوفييتي ، فأجاب رئيس المعهد أن هناك معهدين في درسدن وفيتنام ، ولكنهما مختصان بالأدباء الكبار وحسب ، وللمعهد علاقة ودية طيبة بهما . ثم كان هناك سؤال ثان عن طبيعة المقاييس التي يصطنعها لسبر موهبة الطالب ، فكانت الإجابة بتعذر وضع مقاييس نهائية ، لأن المختصين في المعهد يلمسون موهبة أحد الطلاب ولكنهم يفاجؤون بنضوبها بعد سنة أو سنتين من الدراسة ، مما يدفع الطالب إلى مغادرة المعهد . غير أن المختصين معنيون دائماً بعون الطالب على تنمية موهبته الأدبية . وكثيرة هي الحالات التي يغير فيها

الطالب اختصاصه فقد يدخل قسم الشعر لكن الدراسة تكشف عن موهبة أقوى لديه في القصة أو غيرها . وعموماً فغالبية الطلاب تختار قسم الشعر (١٧ طالباً من خمسين) ، والأقلية تختار قسم المسرح . ثم كان هناك سؤال عن مفهوم المعهد للعلاقة بين الأدب والسياسة ، فأجاب رئيس المعهد إنهم ينطلقون من أن الأديب والسياسي يسيران في طريق أيديولوجية واحدة ، ومن البدهي عندهم أن تدور المناقشات في أثناء الدراسة حول هذه الطريق الواحدة ، لكنهم لا يفرضون هذا المفهوم على طلاب المعهد من خارج الاتحاد السوفييتي ، وفي الختام عبر رئيس المعهد عن أمله في أن تضم الخطة القادمة طلاباً من الوطن العربي وتعاوناً مع اتحاد الكتاب العرب .

٤ ـ مجلة الصداقة بين الشعوب :

هذه المجلة مختصة بالأدب في جمهوريات الاتحاد السوفييتي تعريفاً ونشراً لإبداع الأدباء في ثمان وسبعين لغة داخل الاتحاد السوفييتي . وقد أسست المجلة عام **١٩٣٩** باقتراح من مكسيم غوركي ، وهي تصدر شهرياً **٢٦٠ ـ ٣٠٠** ألف نسخة من كل عدد ، وتعتمد اللغة الروسية لغة للنشر . رئيس تحريرها الكاتب باروزدن الذي نشرت له دار التقدم باللغة العربية كتاباً للأطفال عنوانه (نحن ندعوكم لزيارة الاتحاد السوفييتي) . تنشر المجلة كل ما يتعلق بالأجناس الأدبية ، وفي أحايين قليلة تنشر مقالات سياسية . كما تنشر على قلة بعض المقالات النقدية لأدباء من خارج الاتحاد السوفييتي ، وتخطط للتوسع في هذا الحقل . وعندها كتاب سنوي بعنوان (المناخ الشرقي) تنشر فيه نتاج الأدباء العرب ، وقد نُشرت في هذا الكتاب قصص سورية وليبية وتونسية ، وروايات للطيب صالح والطاهر وطار وحنا مينة .

٥ ـ اللجنة الوطنية للنشر :

مهمة هذه اللجنة الإشراف على دور النشر في الاتحاد السوفييتي ، وعددها (٢١٢) موزعة على الجمهوريات كلها . وتخرج عن مهمة هذه اللجنة دور النشر التابعة لاتحاد الكتاب السوفييت وللجنة المركزية للحزب الشيوعي ولاتحاد النقابات وللكموسمول . وفي اللجنة أقسام للمطابع ومواد الطباعة والتوزيع والإدارة . وهي تنشر سنوياً (٨٥) ألف عنوان ، تصل نسخها إلى مليارين وثلاثة ملايين ، للأطفال نسبة كبيرة من هذا العدد (٥١ ٪) . أما المنشورات فتشمل القوميات كلها ، لذلك تصدر هذه المنشورات بتسع وثمانين لغة من لغات الاتحاد السوفييتي ، وثمان وخمسين لغة من اللغات الأجنبية . كما تنشر اللجنة الكتب المدرسية .

واللافت للنظر أن الكتب زهيدة الثمن لكنها غير خاسرة ما عدا كتب الأطفال والكتب المدرسية . أما متوسط ثمن الكتاب فبين ٨٠ ـ ٩٠ كوبيكاً . توزع اللجنة في السنة الأولى من صدور الكتاب ٩٦ ٪ من نسخه ، وبعد ثلاث سنوات من صدوره تنفد نسخه كلها . فلدى اللجنة (١٨) ألف مخزن لبيع الكتب ، و (٤٢) ألف كشك للغاية نفسها .

نشرت اللجنة في الذكرى الأربعين للانتصار على الفاشية (١٥٠٠) عنوان ، في (٩٠٠) مليون نسخة . وهي تنشر الكتب باللغة العربية للأدباء السوفييت ، وبالروسية للأدباء العرب . وقد صدرت عنها (٨٩٢) مليون نسخة للأدباء السوريين وحدهم ، نشرتها اللجنة بسبع وثلاثين لغة من لغات الاتحاد السوفييتي .

في أثناء الحوار مع المسؤولين في اللجنة الوطنية للنشر برزت أهمية تنظيم حركة الترجمة ، وضرورة نقل الحديث عنها من الأماني إلى التجسيد والبرامج

المحـددة . ولم تكن هذه الـرغبـة جديـدة ، فقـد لمس وفد اتحاد الكتاب العرب أهميتها في زياراته كلها ، وفي الأحاديث الجانبية مع العاملين في الحقل الأدبي .
وإذا كان لوفـد اتحـاد الكتـاب العـرب بعـد زيـارتـه الاتحاد السوفييتي من كلمة يزجيها إلى المسؤولين في سورية فهي تجسيد تلك الرغبة في الاتفاق الثقافي بين البلدين ، وخـاصـة مشـروع المكتبـة العـربيـة السوفييتية الذي طرحه الدكتور فلاديمـير شاغـال في أثناء زيارته سورية ، وبرزت أهميته في كل حوار أجراه وفد اتحاد الكتاب العرب .

ظهور الرّواية الإنكليزيّة

● تأليف: إيان وات ● ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز ● عرض: محمد قوانيا

يتألف كتاب : ظهور الرواية الإنكليزية لإيان وات من ستة فصول وخاتمة . ويبدأ بدراسة الواقعية والرواية في الفصل الأول ، فيتساءل مع المهتمين بهذا اللون الأدبي قائلاً : « هل الرواية شكل أدبي جديد ؟ » وإذا كانت الرواية قد ابتدأت في الإنكليزية بكتابات (ديفو) و (ريجاردسن) و (فيلدنك) واعتبرتها الغالبية شكلاً أدبياً جديداً يقتحم عالم القرن الثامن عشر ، ينطرح أمام المؤلف سؤال آخر مؤداه :

ـ كيف تختلف الرواية عن القصة النثرية في العصور السالفة ، عن قصص الإغريق أو القصص الفرنسية التي كتبت في القرن السابع عشر ، ثم ما السبب الذي يبر ر ظهورها في أوائل القرن الثامن عشر في انكلترا ؟

إن هؤلاء الرواد الثلاثة ، لا يشكلون مدرسة أدبية واحدة ، ومع أن ظهورهم في فترة زمنية واحدة يعدّ من قبيل المصادفة ، إلا أن ثمة ظروفاً مؤاتية قد جعلت منهم ظاهرة أدبية تستحق الوقوف عندها طويلاً .

لم يكن هناك تعريف محدد للرواية ، إلا أن (ريجاردسن) و (فيلدنك) يعلمان أنهما ابتدعا أسلوباً جديداً في الكتابة يختلف عن القصص الرومانسية القديمة ، وكذلك ، فإن النقاد لم يكونوا يعرفون المعنى الحقيقي لكلمة (الرواية) (novel) حتى جاء مؤرخو الأدب فعملوا على تحديد خصائصها فاعتبروا (الواقعية) (Real) صفة بارزة لها . والواقعية كلمة مستمدة من الفرنسية تعبر عن الوصف الجمالي للحقيقة الإنسانية ، لكن ظهور الكلمات البذيئة عند (فلوبير) أفقد هذه الكلمة كثيراً من قيمتها ، فأصبحت الواقعية نقيضاً للمثالية ، ثم شاع الرأي القائل : إن تاريخ الواقعية ما هو إلا الصلة التي تربط بين جميع القصص السابقة التي صورت حياة الطبقات الدنيا . غير أن عيب هذا الرأي أنه يعني أن الواقعية تنظر إلى الجانب القبيح من الحياة ، مع أنها تحاول تصوير جميع أنواع الخبرة البشرية لأن واقعية الرواية ليست في نوع الحياة التي تقدمها الرواية ، بل في الطريقة التي تقدم بها هذه الحياة .

لقد شاع في السابق أن الواقعية هي العموميات والأصناف والمجردات ، وليست الأشياء الخاصة الملموسة التي تدركها الحواس ، ثم شاع بأن الحقيقة يمكن التوصل إليها بالحواس ، حسب منهج (ديكارت) و (توماس ريد) وهذا يشير إلى أن الرواية ظهرت في فترة كان مناخها الثقافي قد انقطع بشكل حاسم عن تراثها الكلاسيكي ، وتراث القرون الوسطى ، وتبلورت حقيقة مفادها أن طابع الواقعية الفلسفية يظهر في موقف الناقد المبدع الثائر على التقاليد ، أما الأسلوب فهو دراسة دقائق وتفاصيل الخبرة ، وهنا برزت أهمية المعاني في الرواية أولاً ، وأهمية طريقة ديكارت فيها أيضاً حيث تنعكس قدرة الفرد على الإبداع والتكيف ثانياً ، في حين عكست الأشكال الأدبية السابقة ، الاتجاد العام للثقافات التي نبعت منها . فالحبكة في ملاحم عصر النهضة ، اعتمدت الخرافات بينما كان هدف الرواية الصدق في نقل الخبرة الشخصية ، ولذلك صارت الرواية تعبر عن ثقافة من معطياتها الأصالة والحداثة ، كثمن

غالٍ ، ولذلك فإن كلمة (novel) تعني الشيء الجديد .

إن كلاً من (ديفـو) و (ريجـاردسن) و (فيلدنـك) لم يلجـؤ وا للحبكة التقليـديـة ، في حين سار عليهـا معظم من أتى بعدهم ، وقد اعتمد الثلاثة في الحبكة على حادثة معاصرة .

ولمـا كانت الـروايـة تتميـز عن غيرها من الفنون الأخرى فقد برزت فيها الشخصيـات التي ترسم حيـاة الأفـراد الحقيقيـين ، وتصـور محيطم تصـويـراً مفصـلاً . . وهـذا ما جعـل (ديفـو) يقدم على استخدام أسماء حقيقية كاملة وألقـاب مثـل (روبنسن كروزو) و (مول فلاندز) وكذلك فعل (ريجاردسن) في أسـماء شخصيـاتـه التي تنـاسب سلوكهـا وطبيعتهـا ، بينـما توحي أسـماء شخصيـات (فيلدنـك) بالصفـة المجـردة الشخصية ، وبذلك صارت تسمية الشخصيات بأسماء عصرية في الحقيقة سمة من سمات العرف الروائي .

ولقـد كان للزمن أهميتـه البـالغـة في هذا الفن الجـديد ، لأنه عمل على تحديـد ذاتيـة الشيء أو كيـانه ، ولأن الأفكار ـ حسب رأي (لوك) الفلسفي ـ تغـدو عامـة إذا انفصلت عنهـا عوامـل الـزمـان والمكـان . ولذلك نجد الأدب المعاصر قد اتجه إلى تصوير الحياة من خلال القيم .

إن (ريجاردسن) قد وضع روايته ضمن خارطة زمنية مفصلة لم يسبق لها مثيل ، وقريباً من ذلك فعل كل من (فيلدنك)] و (ديفو) .

أمـا المكـان فهـو عنصـر آخـر ضروري ولازم للزمان ، فارتبطت بدايات الـــروايـة عنـد هؤلاء الثـلاثـة بالبيئـة واهتم (ديفـو) بالمحيـط الطبيعي و (ريجاردسن) بالمناظر الداخلية [البيتان اللذان تعيش فيهما (باميلا) سجنان حقيقيان] في حين لجأ (فيلدنك) إلى المناظر الطبيعية التقليدية .

أمـا الأسلوب ، فقـد خرج على العـرف السـائـد بغية تحقيق الارتباط

المباشر الوثيق بين النص والصورة المطلوب وصفها ، وبذلك ظهرت الواقعية الشكلية التي هي تجسيم روائي وسجل حقيقي كامل للخبرة البشرية غايته إقناع القارىء بتفاصيل معينة ، كتحديد معالم الشخصيات ، ورسم تفاصيل أزمنة الحوادث ، وأمكنتها واستعمال لغة ذات دلالة دقيقة صحيحة لم تكن موجودة في الأنواع الأدبية الأخرى .

ويدور الفصل الثاني حول جمهور القراء وظهور الرواية ، فنرى ثمة عوامل اقتصادية وعلمية واجتماعية ونفسية ومادية قد أثرت في نوعية هذا الجمهور ، كما سادت نظرة جديدة تقول : إن المتعة في القراءة ينبغي أن تتناسب مع الفائدة ، وهذا ما ساعد (ديفو) و (ريجاردسن) على إنجاز الأسلوب الجديد (الرواية) في الأدب كما لعب الذوق دوراً كبيراً في ذلك أيضاً . ونظراً لطبيعة العصر ، فقد ابتدأ (ديفو) بكتابة المؤلفات الدينية ثم انتقل إلى الرواية في حين نجح (ريجاردسن) في نقل أهدافه الخلقية والدينية إلى الأدب الروائي الدنيوي .

ولقد استفاد من هذه الظاهرة ـ ظاهرة ذيوع الرواية وإقبال القراء عليها ـ بائعو الكتب ، فعلت مراكزهم وحققوا الثراء الفاحش ، وسيطرت النزعة التجارية على الساحة الثقافية في إشباع أهواء القراء وإرضاء نزعاتهم ، وقد شجع بائعو الكتب كتابة الرواية وحثوا كتابها على المضي فيها ، وذلك قبل أن تتجاوز السوق التجارية إلى المجلدات الضخمة ودوائر المعارف . وقد جاءت كتابات (ديفو) و (ريجاردسن) ممثلة للتغييرات العميقة في المضمون الاجتماعي للأدب . تلك التغييرات التي ساهمت في زعزعة المقاييس النقدية آنذاك والتقليل من شأنها .

وفي الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن النزعة الفردية والرواية ، فيؤكد على أن اهتمام الرواية بالحياة اليومية لعامة الناس يعتمد على نقطتين :

ـ الأولى : إن اهتمام المجتمع بأفراده ، يجعل منه موضوعاً رصيناً للأدب .

ـ الثانية : ضرورة تمتع الناس بحرية التفكير والمعتقدات كي يصبح التحدث عنهم موضوعاً مسلياً ومثيراً اهتمام الآخرين .

إلا أن الاهتمام بالفرد أخذ يتجه اتجاهاً متطرفاً نحو النزعة الفردية المطلقة عند (ديفو) في قصته الأولى (روبنسن كروزو) الذي يعتبر الفرد نموذجاً للفرد الاقتصادي في المجتمع الغربي الحديث ، فوضع عقرب الساعة الاقتصادية يتجه إلى الوراء ، وجعل بطله يقوم بأعمال متنوعة تقتضيها حياته اليومية ، وهو في هذا يجسم فكرة تمجيد العمل ليقابل نظام تقسيم العمل لعصره .

وكانت شخصيات (ديفو) تعبر عن المجتمع الذي ولدت فيه تعبيراً صحيحاً ، وخطيئتها الأصلية هي الخطيئة الأصلية للمجتمع الرأسمالي الصناعي . وقد اختلف جماعات النقاد في أهمية (ديفو) في أدب الرواية الإنكليزية نظراً لهذه النظرة المتطرفة التي يرسم المؤلف بها شخصياته . فلم يعتبر عدد كبير منهم رواية (روبنسن كروزو) سوى قصة عادية .

وفي الفصل الرابع الحب والرواية (باميلا) نجد أن (ريجاردسن) قد تجنب الحبكة الاستطرادية التي تعتمد سلسلة من الحوادث ، وجعل محور رواياته ، الحب ، وقد استفاد كثيراً من التغييرات الاجتماعية ونظرة الناس إلى الحب والمرأة ، فعكس الحياة الحقيقية في عصره دون أن يضطر إلى عوامل خارجية معقدة ، وطور الحادثة الواحدة ، لتحتضن كثيراً من المشكلات الأساسية للحياة اليومية ، كالصراع بين الطبقات الاجتماعية ، ووجهات نظرها المختلفة ، وهذا أمر غير ممكن في القصص الرومانسية السابقة .

ولقد كثرت نتيجة للتغييرات الاجتماعية ، مشكلات المرأة والحب ، والجنس والزواج ، فعملت هذه المشكلات على تزويد الروائيين بذخيرة أدبية وافرة . إن (باميلا) كافحت من أجل الزواج ، وقد جعل مؤلف الرواية ، هذا الكفاح مدار الرواية ، لذلك فقد صور شخصية بطلته ، وطبيعة سلوكها ، وربط كل ذلك بتغييرات مجتمعه ، هذه التغييرات التي كانت السبب الذي يجعل من الحب في رواية (باميلا) صراعاً ليس بين شخصين فحسب ، بل بين نظرتين متباينتين إلى الجنس والزواج ، آمنت بهما طبقتان اجتماعيتان مختلفتان ، وبين نظرتين مختلفتين لدور الرجل ودور الأنثى ، وبين تشابك الدورين في الحب .

وكما فعل (ديفو) في الكشف عن الحقائق الواقعية للمكائد الجنسيه ، وتعريتها من الأسلوب اللغوي المنمق وسخريته من الأغراض الرومانسية للحب حيث وجدت ، فإن (ريجاردسن) فعل الشيء ذاته ، فحذر في روايته (باميلا) من أن الحب الأفلاطوني إنما هو هراء باطل . وبذلك أعيد النظر في مفهوم العلاقات بين الرجل والمرأة ، فأبعدت الشهوة الجنسية عن هذه العلاقات ، وأكدت هذه النظرة ضرورة البحث عن زواج صحيح ، وجعلت الصداقة الحكيمة هدفاً نهائياً للعلاقات الزوجية .

إن (ريجاردسن) كان يعتقد بأن الصداقة هي الصورة المثالية للحب فعرف الزواج « بأنه أرقى درجات الصداقة التي يمكن أن يبلغها الإنسان » ونجد ذروة هذا الاتجاه في رواية (السير جارلس كرانديسون) .

وثمة شيء آخر أبرزه المؤلف في رواية (باميلا) هو اللغة ، حيث حاول أن يصون حشمة الجنس في اللغة وحمّلها دوراً مهماً في جعلها ملائمة للعرف الجديد لدور المرأة .

كما أنـه في (باميـلا) عمـد إلى إبعـاد الشهوة الجسدية عن الدور العلني للمـرأة نظـراً لأن الحب يؤدي إلى رفـع المنـزلـة الاجتـماعيـة للبطلة ، وليس للبطل ، وقد سارت على هذا النهج معظم بطلات أدب القصة الإنكليزية منذ (باميلا) حتى الماضي القريب ، وكان انهيار هذه الصفة فجأة مذهلاً وهو أمر تميزت به رواية القرن العشرين .

لقد كانت رواية (باميلا) موضع آراء النقاد المتباينة ، فاعتبر (فيلدنغ) بطلتها فتاة متأنقة استطاعت أن تستغل مواهب الأنثى كي توقع في شباكها رجلاً ثرياً ، ولكنه غبي ، بينما اعتبرها آخر فتاة منافقة مخادعة تجيد جذب الرجل إلى شباكهـا . . . ونظر بعضهم إليهـا نظـرة إعجاب . . ومع ذلك فإن التناقض الكـامن في العـرف الجنسي قد ساعــد (ريجـاردسن) في تأليف أول روايـة حقيقيـة ، أشبعت رغبـة جمهـور القـراء ، لأنـه استطاع أن يجمع بين كل ما هو شائق من المواعظ الدينية وبين متعة المسارح الليلية .

ويتحـدث المؤلف في الفصـل الخامس عن الخبرة الشخصية والرواية ، فيجـد أن التمييـز الـدقيق للميزان الزمني والتساهل في اختبار ما ينبغي أن يقدم للقـارىء ، واحـد من صفـات أسلوب (ريجـاردسن) حيث جعله هذا التميز والتطور في الأسلوب يرتقي في عالم الرواية . لقد اعتمد أسلوب الرسائل الذي يمنـح الكـاتب الـروائي فرصـة طيبـة للتعبـير عن مشاعره ، تعبيراً كاملاً دون تحفظ ، أكثر مما يمنحه الحديث الشفهي ، وهذا خروج عن العرف الأدبي الكلاسيكي .

وجاء (ديفو) ليختبر حياة لندن في البذخ والتعاسة والتجارة والسجن ، فعمـد إلى حسم كثـير من الأوجـه الإيجـابيـة للحيـاة في المـدينة حيث المنافسة الشـديـدة والأعـمال الـلاخلقية سعياً وراء الثراء ، وقدم في رواياته صورة كاملة لأجـزاء من لنـدن ، وربـما كانت لهجة المرح والطمأنينة في مؤلفاته تعود إلى أنه

كان اشتراكياً بحماس ، ومتأثراً بالتغييرات التي حدثت آنذاك ، والتي كان منسجماً معها .

واختلفت صورة لندن عند (ريجاردسن) إذ كان يخاف المدينة في رواية (كلاديسا) وبطلتها واحدة من فتيات لندن اللواتي يكره فيهن (ريجاردسن) نفسه ، ثقتهن بأنفسهن ، فبعد أن تعيش وسط الوحشية اللاخلقية للمدينة الكبيرة الشريرة ، تعود في النهاية إلى الريف مسقط رأسها لتجد السلام والأمن ، فَتُدْفَنُ هناك . وقد اعتبر بعض النقاد سقوط (كلاريسا) حصيلة التحول من حياة الريف إلى حياة المدينة .

إن (ريجاردسن) يركز على الحياة في (الضاحية) وهو يرى فيها رمزاً لأنوثة المرأة ، بعيداً عن صخب المدينة ومفاسدها وشرورها ، ولأن الضاحية في جوهرها تعكس الميل المتزايد نحو اعتبار المرأة مخلوقة ضعيفة تحتاج إلى صيانة حرمتها في مكان منعزل أمين .

إن خروج (ريجاردسن) على الأسلوب التقليدي المنمق للنثر ، واستعماله أسلوباً للرسائل المألوفة ، ومسايرة العرف الإنساني ، حيث البساطة ، وعدم الصنعة ، غايته خدمة غرض واحد هو التعبير عما يخطر للمرء من أفكار في أثناء الكتابة ، وكان يجد في هذا الأسلوب طريقاً قصيراً إلى القلب ، وقد استعمل ذكاءه في التفنن بإخراج روايته بالحروف المطبعية المتعددة الأشكال ، مما ساعده على إيجاد تغييرات فنية في شكل الكتاب إلى جانب التغييرات الاجتماعية في اتخاذ أسلوب أشمل وأقرب إلى التصديق من ذي قبل ، في التعبير عن الحياة الباطنية لشخصياته ، وللعلاقات الشخصية المعقدة بينها .

وتعد (الملحمة) أول نموذج للأسلوب الروائي الرصين الذائع الانتشار ، وقد أطلقت هذه التسمية على المؤلفات الروائية بشكل عام ، ولقد

كان (ديفو) ينظر إلى الملحمة نظرة ازدراء ، وكان يرى أن حصار طروادة لم يحدث إلا من أجل إنقاذ عاهرة ، وأن الملاحم تفتقر إلى المغزى الخلقي ، ومن ثم تعمد إلى تشويه الحقائق التاريخية ، وتعتمد على الأسطورة والخرافة . . وكذلك كانت نظرة (ريجاردسن) حيث كان يرى أنها تضر الناس وتشجع روح الوحشية ، وتلهم المحاربين أن يدمروا الأرض ، ويجعلوها ساحة من الدم ، أما (فيلدنغ) نظراً لتربيته الكلاسيكية ، فقد كان يرى غير ما يراه زميلاه ، وأراد أن تكون روايته (جوزيف آندروز) نوعاً من الملحمة الهزلية ، واستعمل لذلك أسلوب هوميروس ، وهو في اتجاهه هذا يرغب في أن يرتفع شأن الرواية إلى أرقى منزلة أدبية سامية . ومع ذلك ، فإن تأثير الملحمة على (فيلدنغ) كان ضعيفاً وقد اتبعه من بعده عدد من الروائيين البارزين من أمثال (سموليت) و (ديكنز) و (ثاكري) واعتبره النقاد أحد المساهمين في بناء أدب الرواية الحقيقي .

ويبقى هؤلاء الروائيون الثلاثة (ديفو - فيلدنغ - ريجاردسن) رواداً ساهموا في خلق نوع أدبي جديد طغى على غيره من الأنواع الأدبية طوال القرنين الماضيين ، وأن رواياتهم تقدم ثلاثة اتجاهات واضحة محددة في الشكل الروائي عامة ، وهذه الاتجاهات تؤلف صوراً بارزة للاتجاهات الرئيسة المختلفة التي سارت فيها الرواية فيما بعد . . كما يمكننا أن نجد في رواياتهم حسنات الحياة التي تعوض عن عيوب الفن ، مما أكسبهم خلوداً أدبياً يفوق ما كسبه الروائيون الآخرون الذين جاؤوا بعدهم ، ويملكون مواهب تقنية أعمق .

ولكن مع أهمية الكتاب وفائدته الأدبية في التأريخ لبدايات الرواية الإنكليزية ، كنا نتمنى أن تَرِدَ فيه إشارة إلى رأي الناقد الإنكليزي (تشارلتن) إذ يقول(٢) : « إن مؤرخي الآداب - الغربيين - يحدثوننا أن القصة قد شهدت نور الحياة أول ما شهدته سنة ١٧٤٠ حين أخرج القصصي الإنجليزي

(ريجاردسن)[3] قصة (باميلا) ـ ثم يعقب هذا الناقد على ذلك قائلاً ـ سيبدو لك هذا الرأي أمراً عجيباً لأنك ـ في أغلب الظن ـ ستخلط بين الحكاية والقصة ، وسترجع بخيالك إلى أعمق أعماق الماضي السحيق لترى الناس يروون الحكايات ، كلما كان فراغ ، ودار في حلقات السمر حديث ، ثم تقول : هذه قصص العرب ، وألف ليلة وليلة ، وهي كلها أسبق من هذا التاريخ الذي حدده مؤرخو الآداب بداية للقصة . . . . » .

ولعل مثل هذا الرأي ضروري للمثقف الأوروبي ، في كتاب نقدي يؤرخ لبدايات الرواية الإنكليزية .

---

(١) ورد اسم الروائي (فيلدنغ) مرات بهذا الشكل ومرات أخرى مرسومة بالكاف بدل العين وقد تقيدنا برسم المترجم .

(٢) من كتاب (فن الدراسة الأدبية) لتشارلتن ، وقد ترجمه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان (فنون الأدب) .

(٣) ورد رسم اسم الروائي (ريجاردسن) بهذا الشكل بينما يرسمها بعض المترجمين بالشكل الثاني : (ريشاردسن) وقد حافظنا على رسم المترجم .

العالم العربي على صفحات «الآداب الأجنبية» الأوكرايينيّة

● د. ميكيتنكو ● ترجمة : ممدوح أبو الوي

من بين المجلات التي تصدر عن اتحاد كتاب (عن الروسية) أوكرايينيا ، توجد مجلة تلعب دوراً خاصاً ، فهي تنشر فقط مؤلفات الكتّاب الأجانب ، ولعل اسم المجلة يدل على اتجاهها (فسيفيت) .

تأسست مجلة (الآداب الأجنبية) الأوكرايينية في عام ١٩٢٥ ، وكانت مجلة مصوّرة ذات طابع شعبي . ولقد أصبحت بعد الحرب العالمية الثانية مجلة شهرية متميزة ، يزيد عدد صفحاتها عن مئتي صفحة ويتجاوز عدد نسخها الأربعين ألفاً . وتصدر هذه المجلة في مدينة كييف ـ عاصمة جمهورية أوكرايينيا السوفييتية الاشتراكية ، وهي إحدى الجمهوريات الخمس عشرة التي يتألف منها الاتحاد السوفييتي .

إن حجم المجلة لا يسمح فقط بأن تنشر على صفحاتها سنوياً أشعاراً وقصصاً ومقالات حول الأدب والحياة الثقافية والسياسية في البلاد الأجنبية ، لا بل يسمح كذلك بنشر ما بين ثمانية إلى عشر روايات سنوياً ، وينشر بعضها

على حلقتين في عددين من المجلة . نشرت مجلتنا خلال ربع القرن الذي عقب الحرب العالمية الثانية مؤلفات لأكثر من ألفي كاتب عالمي من مئة وثمانية وعشرين بلداً . من هؤلاء الكتّاب بابلو نيرودا وإرنست همنغواي وغيرهم . ومنهم كتّاب معاصرون تعرف عليهم القارىء الأوكرايني لأول مرة من خلال مطالعته لمجلتنا . والجدير بالذكر أن مجلتنا لا تترجم عن الروسية أي لا تترجم الترجمة وإنما تترجم الأصل عن العربية والإنكليزية والألمانية والإسبانية والفرنسية . فالمواد التي تنشرها مجلتنا ، تنشر في الاتحاد السوفييتي لأول مرة .

تأخذ هيئة التحرير بعين الاعتبار المستوى الفني والمضمون الإنساني ، الذي يعبر عن آمال وآلام ومشاكل شعوب كوكبنا ، عند اختيارها مواد المجلة من شعر وقصص وروايات ، كما يُعبر عن تطلعات المواطنين إلى السعادة والسلام والعدالة الاجتماعية .

ولا تنشر مجلتنا المؤلفات التي تدعو إلى الحرب والعنف والاستعمار والفاشية والتي تعبر عن الفكر الشوفيني والعنصري والصهيوني . ولا تنشر مجلة الآداب الأجنبية الأوكرايينية المؤلفات التي تصور العالم الداخلي للمجرمين والقتلة والمرضى عقلياً الذين تصورهم الروايات السوقية في كثير من البلدان الغربية الرأسمالية .

إنّ هدف المجلة تعريف خمسين مليوناً من القراء باللغة الأوكرايينية بأحدث ما توصلت إليه الآداب الأجنبية المعاصرة . إن هيئة تحرير المجلة تؤدي رسالة سامية ألا وهي تعميق أواصر الصداقة بين الشعوب ، وتبادل القيم الروحية بينها ، وتلعب بذلك دوراً هاماً في الحفاظ على السلام بين الشعوب . وتعميق التفاهم بينها .

يحتل في خطة المجلة أدب بلدان آسيا وأفريقيا مكانة لا بأس بها ، بالإضافة إلى مؤلفات كتّاب أوروبا وأمريكا . ليس الاهتمام بآداب شعوب

آسيا وأفريفيا حديث العهد ، ولم يظهر في الفترة الأخيرة ، بعد أن حصلت شعوب آسيا وأفريقيا على الاستقلال وشكلت دولها ذات السيادة ، بل برز الاهتمام بآداب شعوب آسيا وأفريقيا منذ زمن يزيد على المئة سنة ، عندما تحسس كتّاب أوكرايينيا التقدميون أوضاع الشعوب المقهورة في البلدان المستعمرة . وكيف لا ؟! فهؤلاء الكتّاب أنفسهم عاشوا ظروف قهر اجتماعي وقومي . تعاطف كتّاب أوكرايينيا مع الحركات التحررية في بلدان آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . أذكر على سبيل المثال ، وليس الحصر ، قصائد الشاعرة الأوكرايينية الشهيرة ليسا أوكراينكا (١٨٧٢ - ١٩١٣) التي تعبر فيها عن تعاطفها الصادق العميق مع الشعب العربي المصري وعن غضبها من الاستعمار الإنكليزي . وأذكر كذلك الترجمات الكثيرة لأدباء الهند وللشعر العربي الجاهلي التي قام بها الكاتب والعالم والثائر إيفان فرانكو (١٨٥٦ - ١٩١٦) .

نذر العالم والكاتب اغاتانغل كريمسكي (١٨٧١ - ١٩٤٢) حياته كلها تقريباً للشرق . فترك لنا بحوثاً حول تاريخ الإسلام والأدب العربي ، وحول تاريخ الفرس والأتراك . وترجم الكثير من هذه الآداب شعراً ونثراً . بنى الشعب الأوكرايني ، بعد ثورة أوكتوبر العظيمة الاشتراكية في عام ١٩١٧ ، ثقافته القومية ذات المضمون الاشتراكي .

تتطور الترجمة في أوكرايينيا إلى جانب تطور الأشكال الأدبية الأخرى . تسير الترجمة في أوكرايينيا بصورة نشيطة ، مستنيرة بوصايا كلاسيكيي الأدب الأوكرايني وبوجه خاص وصايا إيفان فرانكو الذي أوضح بأنّ الترجمة تبني جسوراً ذهبية بين الشعوب ، كما أنّ الترجمات الجيدة تخدم الأدب المترجم إليه .

يبذل المترجمون الأوكرايينيون قصارى جهدهم في هذا المجال ، وعدد

الكتب المترجمة من لغات شعوب الاتحاد السوفييتي والبلدان الأجنبية يصل إلى آلاف العناوين .

نترجم لكتّاب من أوروبا وآسيا وأفريقيا وأمريكا . ونشطت ترجمة مؤلفات الأدباء الشرقيين بعد عام ١٩١٧ وانقطعت أثناء الحرب العالمية الثانية ، واستعادت عافيتها في الوقت الحاضر .

يوجد في الوقت الحاضر أكثر من ثلاثمائة عنوان لكتاب من الشرق من أفغانستان وإيران وكوريا ومنغوليا والجمهورية العربية السورية وتركيا واليابان والجزائر وأنغولا ومصر وزيمبابوي والكميرون وموزامبيق ونيجيريا وتنزانيا وتونس وأوغندا ومن دول أخرى . يتجاوز مجموع عدد النسخ أكثر من ثمانية عشر مليوناً .

وتقوم مجلتنا في هذا المجال بدور رائد ، فهي كثيراً ما تقدم كتاباً جديداً للقراء السوفييت ، فلديها مجموعة من المترجمين والنقاد المختصين بالآداب الأجنبية .

أثناء تقديم المجلة للاتجاهات الأدبية العالمية المعاصرة ، فإنّها تقدم أمثلة كثيرة عن هذه الاتجاهات من آداب آسيا وأفريقيا ، من الآداب العريقة مثل الأدب الهندي والأدب العربي والأدب الصيني ، وتقدم أمثلة من آداب فتية ، لبلدان نامية ، تعبر هذه الآداب عن مراحل انتقالية انعطافية هامة لهذه الشعوب .

نشرت مجلة الآداب الأجنبية الأوكرايينية ، في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية قصائد شعرية وقصصاً وروايات ومقالات ، لحوالي خمسمئة مؤلف من موالي ثمانية وأربعين دولة من دول آسيا وأفريقيا .

وترجمت من حوالي ثلاثين لغة ، بعضها لغات قديمة ميتة مثل اللغة الآشورية والسريانية .

تتابع المجلة نشاط رابطة كتّاب آسيا وأفريقيا . فخصصت أعداداً ذات مضمون غني لآداب هذه البلدان . فمثلاً خصص العدد التاسع لعام ١٩٧٣ لأعمال مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا الخامس المنعقد في ألماته . وخصصت المجلة عددها السادس لعام ١٩٧٩ لمؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا السادس . وعددها العاشر من عام ١٩٨٣ لأعمال مؤتمر كتّاب آسيا وأفريقيا المنعقد في طشقند . . .

تلقى مجلتنا اعترافاً واستحساناً من قبل الأدباء التقدميين في آسيا وأفريقيا ، تشهد على ذلك أقوال الكتاب الذين زاروا هيئة تحرير المجلة في كييف ، وكذلك المقابلة التي أجرتها المجلة مع الأمين العام لحركة أدباء آسيا وأفريقيا ومع نائبه . فقد شكر الأمين العام أليكس لاغوما رئيس وهيئة تحرير المجلة ، وتمنى للعاملين فيها النجاح والتوفيق في عملهم النبيل الذي يخدم آداب شعوب قارتي آسيا وأفريقيا ، والذي يساهم في تعزيز التضامن بين جميع شعوب هاتين القارتين .

تعتبر مجلة الآداب الأجنبية الأوكرايينية واجباً مقدساً عليها تعريف القراء الأوكرايينيين بالأدب العربي المعاصر .

فنشرت قصائد شعرية وقصصاً وروايات لأكثر من خمسين مؤلفاً من الجزائر ومصر والعراق ولبنان والسودان . من هؤلاء لا بدّ من ذكر أصحاب الكلمة المخلصة ، والمناضلين في سبيل الحرية والاستقلال والتقدم الاجتماعي والحائزين على الجائزة الدولية (لوتس) مثل الشاعر محمود درويش والشاعر معين بسيسو وغسان كنفاني من فلسطين والشاعر محمد مهدي الجواهري من العراق . ويوسف السباعي من مصر . والحائز على جائزة لينين الدولية للسلام ـ عبد الرحمن الخميسي من مصر .

لقد عبر الشعر العربي عن تطلعات الشعوب العربية إلى السلام والسعادة والحرية . وكانت هذه التطلعات العادلة واضحة في قصائد شعراء الجمهورية العربية السورية والعراق والجزائر وليبيا ولبنان ومصر وفلسطين ، من هؤلاء الشعراء حافظ إبراهيم وعبد الوهاب البياتي وفدوى طوقان وإبراهيم طوقان . كما نشرت مجلتنا عدداً من القصص العربية القصيرة التي لاقت جمهوراً لا بأس به من القراء الأوكرايينيين . كما نشرت مجلتنا بعض الروايات العربية التي تصور العدوان الإسرائيلي ، والروايات العربية التي تصور نضال الشعب ضد الاستعمار الفرنسي والإنكليزي في النصف الأول من القرن العشرين .

ونشرنا بعض القصص العربية الاجتماعية مثل قصة (العاقر) لميخائيل نعيمة .

ومن دواعي الأسف أننا لم ننشر إلا القليل من إبداع أدباء الجمهورية العربية السورية ، فنشرنا مجموعة قصائد للشاعر نزار قباني ، وقصة لمواهب الكيالي .

نشرت مجلتنا مجموعة دراسات حول الأدب العربي في سوريا . لعل أهم هذه المقالات هي تلك التي كتبها ـ يوري كوتشوبي ـ الذي يجمع بين العمل الدبلوماسي والعمل الأدبي ، والذي يعمل نائباً لوزير خارجية جمهورية أوكرايينيا السوفييتية الاشتراكية . فلقد كتب حول أحمد سليمان الأحمد وحول الشاعر نزار القباني وحول الكاتب والشاعر العربي اللبناني ميخائيل نعيمة وحول شعراء العراق عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب . وحول الشاعر والمناضل العربي الفلسطيني محمود درويش . وكتب مقالة بعنوان (الأدب العربي المعاصر في سورية) . وأخرى بعنوان (الأدب العربي المعاصر في العراق) . وكتب مقالات كثيرة حول الأدب العربي الجاهلي وحول الشعر العربي المعاصر .

كما نشرت مجلة (الآداب الأجنبية) مقالات حول الأدب العربي لنقاد سوفييت من موسكو ، من هؤلاء ي . يرماكوف ، ف . سيلين ، ر . لاندا ، ي . فيلد شتينسكي .

تخصص مجلتنا حوالي ربع صفحاتها للجوانب السياسية والثقافية والاجتماعية لحياة شعوب البلدان الأجنبية . وأمر طبيعي أن يكون جزء من هذه المقالات حول البلاد العربية . وهناك تقليد قديم لنشر مقالات حول الشعب العربي . نشرنا مجموعة من الدراسات في العشرينات من هذا القرن حول نضال الشعب العربي ضد الاستعمار الفرنسي في كلّ من سوريا ولبنان والجزائر والمغرب العربي . وتابعنا هذا التقليد بعد الحرب العالمية الثانيّة . فكتبنا عن الحركة التحررية في الجزائر ، وعن الحركة الثورية في اليمن ، وحول التحولات الاجتماعية في كل من سوريا والجزائر ومصر والعراق ، وحول بطولات الشعب العربي الفلسطيني الذي يتلقى الدعم من الدول العربية . ونشرنا مواد حول الآثار التاريخية في العالم العربي ، وحول العلاقات الثقافية التاريخية بين العرب والأوكرايينيين .

أريد أن أؤكد بأن اهتمام الشعب السوفييتي بوجه عام ، والشعب الأوكراييني بوجه خاص ، الذي نراه اليوم ، بالثقافة العربية ، وبحياة الشعب العربي ، ليس حديث العهد ، وإنما له جذور تاريخية عميقة . وعندما نتحدث عن العلاقات الثقافية لا بدّ من ذكر رجال الدين المسيحي السوريين ، الذين اشتهرت مؤلفاتهم في أوكراينيا ، منهم أفرام السوري الذي عاش ما بين / ٣٠٦ ـ ٣٧٣ / ، ويوحنا الدمشقي الذي عاش ما بين / ٦٧٣ ـ ٧٧٧ / . كما لا بدّ من ذكر الرحّالة الأوكراييني ـ أوغويين دانيل من تشنيغوف ، الذي زار سوريا وفلسطين خلال عامي / ١١٠٦ ـ ١١٠٨ / وترك لنا كتاباً بعنوان (حياة ورحلة دانييل) وصف فيه رحلته إلى سوريا وفلسطين . كما لا بدّ من ذكر اسم

الشماس بولس الحلبي / ١٦٢٨ - ١٦٦٩ / ، الذي زار مع والده البطريرك مكاري أوكرايينيا وروسيا مرتين في منتصف القرن السابع عشر . وكتب مذكراته حول هاتين الرحلتين ، والتي تعتبر مرجعاً هاماً لدراسة تاريخ روسيا وأوكرايينيا في القرن السابع عشر .

كما كتب الحجاج والرحالة الأوكرايينيون عن سوريا وفلسطين في القرون الماضية . نذكر منهم فاسيلي غريغوريفتش بارسكي / ١٧٠١ - ١٧٤٧ / الذي تجول في أوروبا وبلدان الشرق العربي حوالي ٢٤ عاماً ، وسجل انطباعاته حول رحلاته في مجلدين ، تحدّث فيهما عن التاريخ والاقتصاد وعن التعليم والعادات والتجارة في فلسطين وسوريا وشبه الجزيرة العربية ومصر .

وتعمقت العلاقات الثقافية بين أوكرايينيا والبلدان العربية في مطلع القرن العشرين بفضل ثلاث شخصيات ، ميخائيل نعيمة من لبنان ، وتوفيق بن جبرائيل حظمه من دمشق ، والعالم الأوكراييني أغاتانفل كريمسكي .

ولد ميخائيل نعيمة في قرية لبنانية (بسكنتا) ، في عام ١٨٨٩ ، درس في مدرسة روسية في بسكنتا ، افتتحتها الدولة الروسية بهدف نشر الثقافة الروسية في الشرق ولهذا الهدف افتتحت كثيراً من المدارس الروسية في كل من سوريا ولبنان وفلسطين ، بعد أن شعرت في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أن تركيا مريضة وستموت حتماً ، وبدأت روسيا تفكر بنصيبها من الأراضي التي كانت تركيا تسيطر عليها . ولذلك بدأت بنشر مؤسساتها الثقافية في هذه البلدان ، لأنّ ذلك يمهد للغزو السياسي .

درس ميخائيل نعيمة في دار المعلمين الروسية بفلسطين وتلقى علومه على أيدي معلمين عرب وروس . وتخرج من دار المعلمين الروسية بترتيب الأول . ولذلك أوفد لمتابعة دراسته في روسيا ، فدرس في مدرسة روسية روحية في أوكرايينيا في مدينة بولتافا . وقرأ الكثير من الكتّاب الروس باللغة الأم وتأثر

بهم ولا سيما ليف تولستوي (١٨٢٨ ـ ١٩١٠) ، ونظم أول قصيدة شعرية له باللغـة الـروسيـة في بولتـافـا بعنوان (النهر المتجمد) ورمز في قصيدته هذه إلى روسيـا المكبلة والتي سيأتي الـربيـع ويحررها من الجليد والجمود . ستأتي الثورة على المـاضي لبنـاء الجديـد . وتحـدث عن أيامه وسنواته في أوكرايينيا في كتابه (سبعـون) الـذي ألفـه عام ١٩٥٩ بمنـاسبـة مرور سبعـين عاماً على ميلاده وتـرجم هذا الكتـاب من اللغـة العربية إلى اللغة الروسية في عام ١٩٨٠ . كما ترجم ميخائيل نعيمة قصيدته (النهر المتجمد) من اللغة الروسية إلى اللغة العربية .

أمّـا توفيق بن جبرائيـل حظمـه / ١٨٨٢ ـ ١٩٥٨ / فقـد تعلم في أوكـرايينيـا وأحبهـا وبقي فيهـا إلى آخـر أيـام حيـاته . واختص باللغة العربية وآدابها . وألّف في عام ١٩٢٨ كتاب (قواعد اللغة العربية باللغة الأوكرايينية) وعمل مدرساً في جامعة كييف .

أمّـا أغـاتـانفـل كريمسكي فهو عالم أوكرايني مختص بثقافات الشرق ، فكتب الأكـاديمي كريمسكي مجلدات قيّمـة حول المشرق العربي . وعاش في سوريا ولبنان ما بين عامي ١٨٩٦ ـ ١٨٩٨ ، وأصدر كتاباً بعنوان (محاضرات حول تاريـخ اللغـات السـاميـة) ، تحدث فيـه عن تاريـخ اللغات الفينيقية ، والآراميـة ، والسـريـانيـة ، والآشـورية ، والعربية وحول تاريخ لغات شعوب الشـرق الأخـرى . وأصـدر كت ابـاً آخر بعنوان (مراجع حول تاريخ محمد ، وتـاريـخ المـؤلفـات التي كتبت عنـه) ، (تاريـخ الإسلام) ، (تاريخ العرب وتـاريـخ الأدب العـربي الـديني والزمني) (مقالة حول لفظ الأحرف العربية) (في مجال علم اللغـة العـربيـة) وكتب حول حماسـة الشـاعـر العربي أبي تمام الطـائي ، وعن شعـراء آخـرين . كما أنه شرح القرآن الكريم وترجمه إلى اللغة الأوكرايينية . وترجم الكثير من الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين وأصدر

مجموعة قصصية بعنوان (القصص البيروتية) ، وثلاث مجموعات شعرية منها (أغصان أشجار البلح) .

كما ترك الأكاديمي أغاتانفل كريمسكي أعمالاً كثيرة حول الأدبين الفارسي والتركي (تاريخ بلاد فارس وتاريخ الأدب الفارسي) . (تاريخ بلاد الفرس وتاريخ أبجديتها) ، (الأتراك ، لغتهم وأدبهم) ، (تاريخ تركيا وتاريخ أدبها) ، ومؤلفات أخرى .

يعتبر التراث العلمي الذي تركه لنا أغاتانفل كريمسكي مثلاً حياً على العلاقات الثقافية بين الشعب العربي والشعب السلافي .

لا تكتفي مجلتنا بترجمة مؤلفات الكتاب الأجانب ، ونشر دراسات حول الآداب الأجنبية ، ولكنها أيضاً تقيم علاقات ثقافية مع البلاد الأجنبية ، وتستقبل الكتاب ، وتجري معهم لقاءات . استقبلنا ، بكل سرور في عام ١٩٨٠ وفد اتحاد الكتاب السوريين الذي يتألف من ممدوح سكاف وسهيل أيوب وسعد صائب ، فتحدث أعضاء الوفد عن الحركة الأدبية في سوريا .

يعرف كل من يعمل في ميدان الأدب ، أن للأديب رسالة إنسانية ، وهي تقريب الشعوب بعضها إلى بعض . وإن هيئة تحرير مجلة الآداب الأجنبية الأوكرايينية تضع كل إمكانياتها لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك فنحن نلتقي بكل طيب ، مع الكتاب العرب السوريين الذين يؤمنون بالتقدم والاشتراكية وبتوطيد العلاقات مع الاتحاد السوفييتي .

ملاحظة :

كتب الدكتور ميكيتنكو هذا المقال خصيصاً لمجلة (الآداب الأجنبية) وهو يعمل نائب رئيس تحرير مجلة (الآداب الأجنبية) الأوكرايينية (فسيسفيت) ، ويبدي تعلقاً شديداً بالأدب العربي وبالحضارة العربية وبتاريخ سورية وحاضرها .

لقاء في اتحاد الكتاب العرب مع الوفد الصيني

• عيسى فتوح

عقد في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم الثلاثاء ١٩٨٥/٩/٢٤ في مقر اتحاد الكتاب العرب لقاء مع الوفد الصيني الذي زار اتحاد الكتاب العرب في إطار تبادل الوفود مع اتحاد الكتاب الصينيين . حضر اللقاء رئيس الاتحاد الأستاذ علي عقلة عرسان وعدد من أعضاء المكتب التنفيذي والكتاب المهتمين بالأدب الصيني وغيرهم . . .

تألف الوفد من : هوشي يان رئيساً ، وتسوكه تشين ، وعبد الكريم خوجه عضوين ، وسعيد وانغ مترجماً بين اللغتين ، كما حضره الملحق الثقافي في السفارة الصينية الأستاذ جانغ سيان رو الذي يجيد اللغة العربية كتابة وقراءة ونطقاً .

افتتح رئيس الاتحاد اللقاء بكلمة ترحيبية تحدث فيها عن العلاقات الطيبة التي تربط الشعبين العربي والصيني والاتحادين وقال أن هذا الوفد هو الثاني الذي نستقبله خلال هذا العام ، وقد كان لسفارتي البلدين الصديقين سورية والصين الفضل في تمتين هذه العلاقات التي نعتز بها ، فللصين مواقف إيجابية وجيدة من القضية العربية عامة ، وقضية فلسطين خاصة ، وهي تقف إلى جانبنا في محاربة الامبريالية والصهيونية . وأضاف أن ثمة علاقات وثيقة كانت ولم تزل تربطنا بالصين عبر التاريخ ، فللصين قيمة حضارية لا يمكن أن

تغفل ، وحين نقيم علاقات مع بلدان آسيا فإننا نتجه إلى أنفسنا أكثر من اتجاهنا نحو الغرب ، لأن البلدين كليهما (سورية والصين) ينتميان إلى هذا الشرق العظيم ، نحن في جناحه الأدنى وهم في جناحه الأقصى .

وبعد أن انتهى رئيس الاتحاد من كلمته وعرف بالحضور تحدث رئيس الوفد الضيف الأديب هو شي يان فعرّف بادىء ذي بدء بنفسه وبأعضاء الوفد ، فهو عضو مجلس إدارة في اتحاد الكتاب الصينيين ، ونائب رئيس اتحاد الكتاب في مدينة نانكين بمقاطعة جيانغ سو ، وله عدد من الأعمال الأدبية أشهرها رواية (قلعة الصفصاف) التي ترجمت إلى عدة لغات منها الإنكليزية والفرنسية والهندية .

أما تشوكه تشين فهو كاتب روائي ، وعضو مجلس إدارة في اتحاد الكتاب الصينيين ، ومسؤول عن فرع الاتحاد في مقاطعة ستشوان ، وقد نال على إحدى رواياته أعلى جائزة أدبية في الصين ، كما أنه يتمتع بشهرة كبيرة بين القراء ، وترجمت رواياته إلى عدد من اللغات الأجنبية .

عبد الكريم خوجه : عضو مجلس إدارة في اتحاد الكتاب ، ونائب رئيس فرع اتحاد الكتاب في تشنجيانغ .

سعيد وانغ : كان ملحقاً ثقافياً في السفارة الصينية بتونس ، ويعمل حالياً في جمعية الصداقة بمدينة بكين .

اقتصر الحديث على هوشي يان ، فأعرب عن الحفاوة البالغة التي قوبل بها في سورية ، وقال : كنا أينما وصلنا نستقبل بالترحيب والإكرام ولا سيما في مدينة حماة التي أدهشتنا نواعيرها .

زرنا القنيطرة ورأينا الجرائم الفظيعة التي ارتكبتها إسرائيل ، فتأثرت للهمجية البالغة ، لأنني كنت مناضلاً ضد الغزاة اليابانيين وأقدر مدى الخراب

والدمار اللذين يلحقهما العدو بالشعوب الآمنة .

رأينا الازدهار والعمران في كل مكان وخاصة في المباني الشاهقة ، والسدود العظيمة ، والجسور العملاقة . . . وكل هذا يدل على المنجزات التي حققتها الثورة في ظل قائدها الرئيس حافظ الأسد . . . وسأكتب عن مشاهداتي لجماهير الشعب الصيني لتعرف شيئاً عن نهضة سورية ورقيها وتقدمها .

ثم تحدث عن الأدب الصيني قديمه وحديثه فقال إن اتحاد الكتاب الصينيين يضم ٢٢٠٠ عضواً ويزداد العدد سنوياً في حدود مئتي كاتب جديد ، أو أكثر ، وللاتحاد تسع وعشرون فرعاً في مختلف المقاطعات ، ولا يُعد عدد الأعضاء كبيراً إذا ما قيس بمجموع سكان الصين الذي بلغ المليار نسمة . عدد سكان اللاذقية في بلادكم ٣٥٠ ألف نسمة وعدد أعضاء فرعها عشرون ، فنسبة الكتّاب عندكم إذن أكثر . . .

يصدر اتحاد الكتاب الصينيين ثماني مجلات متخصصة في الأدب والشعر والنقد والمسرح . . . وزميلي عبد الكريم خوجه مسؤول عن مجلة الشعر . أما عدد المجلات على مستوى المقاطعات كلها فيبلغ أكثر من مئتي مجلة ، وعدد نسخها عشرون مليون نسخة .

عندنا مجلة للأدب الشعبي . كل شهر تُصدر هذه المجلات مليون ومئتي ألف نسخة ، أما المجلات الأدبية الرفيعة فلا تصدر هذه الكمية . . . وقال إن أشهر رواية تطبع مليوناً ومئة ألف نسخة في الطبعة الواحدة .

وتحدث عن الموضوعات الأدبية التي يعالجها الكتاب في كتاباتهم فقال إنها الآن أكثر تنوعاً وانفتاحاً من ذي قبل ، وقد صار الكاتب يعبّر بحرية وصراحة عن قضايا الحب والغرام ، الأمر الذي كان ممنوعاً سابقاً . وقال أن الأعمال

الأدبيـة بشكـل عام تعكس حيـاة المثقفـين ومعـاناتهم كما تعكس حياة المجتمع الواقعية ، وبالإجمال فالأعمال الروائية لا تساير تطور المجتمع .

هدف كل كاتب أن يتوغل في حياة الجماهير ليكتب عنها ويستفيد منها ، وهناك عدد من الروايات مرشحة للفوز بالجوائز الأدبية لأنها تصور بناء المجتمع الصيني .

وتحـدث عن أدب الشبـاب فقـال لقـد ظهـر في بلادنـا عدد من الكتاب الشباب نال ثلاثة منهم جوائز أدبية رفيعة ، فلهؤلاء قدرة على الإبداع والعطاء حتى أن الـواحـد منهم يكتب الرواية القصيرة في يوم واحد والرواية المتوسطة في أسبوع والطويلة في شهر ، وقد عاش قسم كبير من هؤلاء الكتاب مع الجماهير في الأرياف بعد أن طُردوا من المدن لمناهضتهم بعض أفكار الثورة الثقافية المزعومة .

للكتـاب المتفـرغـين رواتب شهـرية بالإضافة إلى المكافآت التي ينالونها على كتاباتهم وأعمالهم الأدبية ، وإن لم تكن هذه المكافآت مرتفعة جداً . مقدار دخـل الكـاتب يتـوقف على الجهـد الـذي يبـذلـه وعلى الأعـمال الأدبيـة التي يبـدعهـا . وعلى الشهـرة التي يتمتـع بها ؛ فمثـلاً حصـل كاتب عمـره تسعـة وأربعــون عامــاً على مبلغ عشـرين ألف يوان لقـاء روايـة كتبهـا تحت عنـوان (الشجـرة الخضـراء) وقـد لقيت هذه الـروايـة قبـولاً منقطع النظير ، وتهافت القراء على قراءتها . . .

تقـاس المكـافـآت أيضـاً بعـدد النسـخ التي تطبـع للكاتب ، وقد ارتفع مستوى المكافآت في الوقت الحاضر عما كانت عليه من قبل .

راتب الكاتب الشاب مئة يوان أي ما يعادل ثلاثين دولاراً . صحيح أن الرواتب منخفضة ولكن السلع رخيصة وكذلك الحياة المعيشية . .

لقد دخل مجتمعنا حياة جديدة ولا سيما بعد القضاء على عصابة الأربعة وصارت مهمة الإنسان عامة والكاتب خاصة تحقيق البناء الاشتراكي . إننا نسعى للاستفادة من تجارب غيرنا ، والأشياء والمنجزات التي حققوها .

كان الكتاب في عهد الثورة الثقافية المزعومة التي قام بها الرئيس ماو مواطنين من الدرجة التاسعة ، ويوازون بالأشرار ، ولذلك أبعدوا عن مراكز السلطة والمسؤولية ونُفوا إلى الأرياف ليعملوا بالزراعة وتربية الأبقار والخنازير ، وقد كنت واحداً منهم . . . عملت ثلاث سنوات مع العمال والفلاحين في الأراضي واشتغلت بتربية الحيوانات كعقاب لي ، أما الانتهازيون الذين كانوا يمدحون عصابة الأربعة فقد بقوا في المدن لا يقومون بأي عمل جسماني . هذه المعاملة السيئة كان يجب أن لا يتعرض لها الكتّاب في الصين ، إلا أنهم استفادوا من حياتهم المريرة وتجاربهم القاسية . . . عندما انتهت الثورة الثقافية وسُحقت عصابة الأربعة عاد الكتاب ـ وأنا منهم ـ إلى المدن لممارسة أعمالهم الإبداعية ، وأخذوا يسيرون في الطريق السليم والنهج الصحيح .

وقد تلا حديث السيد هوشي يان نقاش مثمر ، وتناولت أسئلة الأدباء السوريين مختلف جوانب الظاهرة الأدبية في الصين .

أخبار أدبيّة

إعداد عيسى فتوح

منشورات فرنسية جديدة

أ ـ في الشعر :

١ ـ التوازن الملتهب لجان برتون عن منشورات سان جرمان ديبري .

٢ ـ عام الحب ـ لفرنسيس كارون .

٣ ـ أشعار المنفى ـ لأرتور هولو ـ عن الدار العالمية للشعر في بروكسيل .

٤ ـ أشعار ـ لبرنار نويل ـ عن منشورات فلاماريون .

ب ـ في الرواية :

١ ـ ذهب الأرض ـ لبرنار كلافيل ، عن ألبان ميشيل .

٢ ـ أسفار هزمبات ـ لروبير إسكربيت ، عن منشورات فلاماريون .

٣ ـ بوينس إيرس ـ لاليسيا أرتيز .

٤ ـ جنيف ـ لبيير كاسكار .

٥ ـ تيراس أوتيل ـ لجاك ألميرا .

٦ ـ نافذة مفتوحة على الليل ـ لساندرين فورج ، عن منشورات المائدة المستديرة .

معرض اللغات العالمية

(معرض اللغات العالمية) هو عنوان التظاهرة الثقافية الضخمة التي شهدتها باريس مؤخراً . . . شعار المعرض الذي أقيم في (الغران باليه) (القصر الكبير) . كان : تقديم جميع لغات العالم وعرضها بصورة شمولية مقارنة من خلال إمكانيات ووسائل تعليمها . لقد حوت الأجنحة المشاركة العديد م الكتب والكراريس وأشرطة الكاسيت والفيديو . وشهد المعرض العديد من الندوات والطاولات المستديرة وحلقات البحث التي تمحورت كلها حول تقريب المسافة بين الشعوب عن طريق تقارب اللغات .

شارك في المعرض مئتان وخمسون مؤسسة تنتمي إلى أربعة عشر بلداً أوروبياً وأفريقياً ، وقد لوحظ الغياب العربي باستثناء المغرب فقط .

ترجمة روايات سورية إلى اللغة الروسية

صدر عن دار ازفستيا (رواية صخرة الجولان) لعلي عقلة عرسان كما صدرت رواية (نجمة الصبح) لمحمد إبراهيم العلي عن دار (فوينيزدات) ، أما دار (رادوغا) فتعتزم إصدار رواية (حكاية بحار) لحنا مينه وتتراوح نسخ كل طبعة بين خمسين وخمسة وستين ألف نسخة .

يقول قسطنطين دولغوف رئيس الوكالة السوفييتية لحماية حقوق المؤلفين أن الغاية من اختيار هذه المؤلفات بالذات من بين مجموعات الكتب العربية ليس الرغبة في تعريف القارىء بظواهر جديدة وممتعة في الأدب السوري

فحسب ، بل كذلك بنتاج كتّاب وضعوا أقلامهم في خدمة النضال ضد العدو الإسرائيلي ومؤامرات الامبريالية .

والجدير بالذكر أن ألوف القراء في الاتحاد السوفييتي يعرفون أدب حنا مينه ، فقد صدرت له بالروسية رواية (المصابيح الزرق) ورواية (الشراع والعاصفة) ، التي تتحدث عن حياة السوريين العاديين أثناء الحرب العالمية الثانية .

صدر عن دار (رادوغا) مسرحية (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس ، ويقدر عدد النسخ بثلاثين ألف نسخة .

عيون الأدب العربي الكلاسيكي بالروسية

صدر في الاتحاد السوفييتي خلال السنوات القليلة الماضية **٥٥٦** كتاباً للأدباء العرب ، عدد نسخها الإجمالي **٢٩** مليوناً و **٧٣٢** ألفاً وذلك بمختلف لغات شعوب الاتحاد السوفييتي . وتدل هذه الأرقام على مدى الاهتمام الذي يبديه الاتحاد السوفييتي بالأدب العربي .

يقول إيفور يرماكوف المترجم المعروف للأدب العربي : لقد أسهمت الثورة العلمية ووسائل الإعلام الجماهيري في تكثيف عملية التبادل بالقيم الثقافية الأدبية وترجمة الأدب العربي الكلاسيكي وأدب القرون الوسطى والفولكلور إلى اللغة الروسية .

كتاب ومعرض عن نيرودا

بمناسبة مرور ثمانين عاماً على ولادة الشاعر بابلو نيرودا صدر كتاب عنه بعنوان (نيرودا) وتتحدث فيه المؤلفة فولوديا نيستلبويم عن نيرودا الإنسان والمناضل ونيرودا الشاعر ، كما أقيم معرض كبير في مدريد يعرض مراحل من حياة الشاعر ونضاله ، وقد اشترك في المعرض بعض كبار المبدعين من شعراء وفنانين أمثال الشاعر رفائيل البيرتي ، والفنان خوسي كابا بيبرو ، والنحات بيبي نوخا وسواهم . . .

اكتشاف عمل هجائي لبايرون

عثر على عمل أدبي للشاعر البريطاني الراحل لورد بايرون في قبو ناشره بلندن . العمل نوع من الهجاء المكتوب نثراً ويتوجه به الشاعر لسياسة تيمورلنك ، وقد عثر على هذا العمل في إحدى الخزائن بعد مرور مئة وستين عاماً على وفاة الشاعر الرومانسي .

وفاة الكاتب الألماني هانريش بول

توفي في مدينة كولونيا بجمهورية ألمانيا الاتحادية الكاتب الألماني هانريش بول الحائز على جائزة نوبل للآداب ١٩٧٢ عن سبعة وستين عاماً . والجدير بالذكر أن الروايات المعادية للتسلح التي ألفها بول قد انتشرت على الصعيد الدولي بطبعات كثيرة لأنه دافع فيها عن السلام والديموقراطية .

صدر له بالعربية قصة (عندما انتهت الحرب) ١٩٦٦ ضمن مجموعة (قصص ألمانية حديثة)]»« (آنّا الشاحبة) التي نشرتها مجلة الآداب الأجنبية في العدد ٢٧ لعام ١٩٨١ .

ترجمة أعمال أدبية عربية إلى الصينية

قامت الكاتبة الصينية (فريدة وانغ) بترجمة عدد من الأعمال الأدبية العربية إلى اللغة الصينية ، منها (المعلقات السبع) ورواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم ، و (سبعون) لميخائيل نعيمة . . . وكانت الكاتبة وانغ قد درست اللغة العربية في الصين ثم في بغداد ، وقامت من قبل بترجمة رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي ، وتعد الآن لتأسيس جمعية للأدب العربي في الصين .

مارسيل إيميه لم يعد شاهد عصره

صدرت مؤخراً في الأسواق الفرنسية السيرة الذاتية للكاتب الفرنسي مارسيل إيميه تحت عنوان (مارسيل إيميه ذو القلب المفتوح) من تأليف ميشيل لوكورور .

والمؤلف يعقد المقارنة بين شخصية الكاتب التي تتصف بالحذر والهدوء والانطواء ، وبين أعماله المتحررة ، وقد ضرب المثل على ذلك من خلال كتابيه (الكوميديا الإنسانية) و (الفرس الأخضر) عام ١٩٣٣ ، ووضح فيهما أن الكاتب لم يعد شاهداً على عصره لأن وسائل الإعلام من صحافة ومذياع وتلفاز تقوم بهذا العمل . والجدير بالذكر أن مارسيل إيميه توفي عام ١٩٦٧ .

مهرجان ستروغا الشعري

أقيم في مدينـة (ستر وغـا) بيـوغسـلافيـا مهـرجان شعري حافل حول (ظاهـرة الشعـر الصيني المعـاصـر) . قدمت في هذا المهـرجـان دراسات نقدية وتقويمية للقصائد التي ألقيت ، بالإضافة إلى نصوص لأبرز ممثليه من الشعراء .

حضـر المـؤتمـر عدد كبـير من الشعـراء ينتمـون إلى مختلف البلدان والقـوميـات ومنهـا الأقطـار العـربيـة . والجدير بالذكر أن مدينة (ستر وغا) قد اختيرت منذ سنوات لتكون مدينة الشعر واللقاءات الشعرية والأدبية العالمية .

الناقد السوفييتي سيدوروف

يزور سورية

بدعوة خاصة من جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب ، زار سورية الناقد السوفييتي أوجين سيدوروف ، نائب مدير معهد غوركي للآداب في موسكو ، ومكث فيها من ٢٢ تشرين الثاني إلى ٣ كانون الأول ١٩٨٥ وألقى عدة محاضرات وعقد عدة لقاءات ، سوف ينشر تقرير عنها في العدد القادم من (الآداب الأجنبية) .

الدكتور عيسى الناعوري

بقلم : عيسى فتوح

يوم الجمعة في ٤ / ١٠ / ١٩٨٥ غيّب الموت الأديب الدكتور عيسى الناعوري ، أمين عام مجمع اللغة العربية الأردني ، إثر نوبة قلبية وهو في تونس التي كان يزورها بدعوة من مجلة (الفكر) بمناسبة الاحتفال بالذكرى الثلاثين لصدورها .

ولد الدكتور عيسى الناعوري في قرية (ناعور) قرب عمان عام ١٩١٨ ، وتلقى تعليمه الابتدائي في القرية والثانوي في المدرسة الاكليريكية بالقدس ، وعمل في تدريس اللغة العربية وآدابها خمس عشرة سنة في مدارس

أهليـة في فلسطـين والأردن ، كما عمـل سكرتيراً ومفتشاً لإدارة مدارس الاتحاد الكاثوليكي في الأردن ثلاث سنوات ١٩٤٩ ـ ١٩٥٢ ، وموظفاً في وزارة التربية والتعليم عشرين عاماً ١٩٥٤ ـ ١٩٧٥ ، ولما أسس مجمع اللغة العربية الأردني في ١ / ١٠ / ١٩٧٦ عمل أميناً عاماً له حتى وفاته .

حاز على الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة باليرمو في إيطاليا ١٩٧٦ ومن الأكاديمية العالمية للفنون والثقافة في تايبي ـ الصين الوطنية ١٩٨٢ ، كما حاز على بعض الأوسمة والجوائز التقديرية من إيطاليا وتونس والأردن ، وشارك في عدد من المؤتمرات والندوات والمهرجانات العربية والدولية والاستشراقية .

كتب مئات الأحاديث والبرامج الأدبية لإذاعات عربية وأجنبية متعددة ، وشارك في العديد من الندوات الإذاعية والتلفزيونية في الأردن وخارجه ، ونشرت أعماله الأدبية في كل من الأردن ومصر وسورية ولبنان وتونس وليبيا ومالطه ، وإيطاليا ، وكان يجيد الإيطالية والإنكليزية ويترجم عن الإسبانية والفرنسية .

أصدر مجلة (القلم الجديد) الأدبية الشهرية في عمان ١٩٥٢ ، ولكنها لم تعش إلا عاماً واحداً وصدر منها اثنا عشر عدداً .

أصدر سبعة وخمسين كتاباً في القصة القصيرة والرواية والشعر والنقد الأدبي والبحث والدراسة والسير والتراجم والرسائل والأدب المقارن وأدب الأطفال والأحداث ، والترجمة من اللغات الأجنبية وإليها ، والكتب المدرسية ، وله ثلاثة كتب بالإيطالية ، وبحوث عديدة منشورة فيها ، وكتابان باللغة الإنكليزية ، ومجموعة شعرية غير مطبوعة باللغة الإيطالية .

أعماله المترجمة إلى العربية

١ ـ أطفال وعجائز (أقاصيص إيطالية مترجمة) دار المعارف ـ بيروت ١٩٦١ .

٢ ـ فونتمارا (رواية إيطالية مترجمة) لانياتسو سيلونه ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٣ .

٣ ـ من القصص العالمي (أقاصيص غربية مترجمة) لجنة التعريب الأردنية ـ عمان ١٩٦٩ .

٤ ـ مأساة الإنسان (مأساة شعرية) مترجمة عن الأدب المجرى ـ منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٦٩ .

٥ ـ الفهد (رواية إيطالية مترجمة لتومازي دي لامبيدوزا) منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٧٣ .

٦ ـ الشاعر الإيطالي مونتالي (دراسة وترجمات من شعره) مجلة الآداب الأجنبية ـ دمشق ١٩٧٦ .

٧ ـ مختارات من الشعر الإيطالي المعاصر ـ بالعربية والإيطالية ـ مطبعة ألفباء الأديب ـ دمشق ١٩٧٨ .

٨ ـ الشاعر الإيطالي ليوناردو سنيسغالي ـ مجلة الآداب الأجنبية ـ دمشق ١٩٧٩ .

٩ ـ الباحثون الإيطاليون وكتابة التاريخ العربي ـ مترجم عن الإيطالية

للمستعرب الإيطالي أومبرتو ريتستانو .

١٠ ـ الشاعران كوازيمودو ومونتالي ـ صديقان فازا بجائزة نوبل للآداب ـ دراسة مستلة من مجلة (الشرق) روما ١٩٧٦ .

١١ ـ حقيقة أفران الغاز النارية ـ روبير فوريسون (مترجم عن الإيطالية) دار الكرمل ـ عمان ١٩٨٣ .

١٢ ـ الرجال والرفض (رواية إيطالية مترجمة لإيليو فيتوريني) دار ابن رشد ـ عمان ١٩٨٤ .

١٣ ـ روما (مترجم عن الإنكليزية في سلسلة ليدي بيرد) مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٧٨

١٤ ـ من القصص العالمي (مترجم عن الإنكليزية لأندرسن) ـ دائرة الثقافة والفنون عمان ١٩٨١ .

* * *

ومن كتبه التي تتعلق بالآداب الأجنبية :

١ ـ دراسات في الآداب الأجنبية ـ سلسلة اقرأ ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

٢ ـ دراسات في الأدب الإيطالي ـ سلسلة اقرأ ـ دار المعارف بمصر ١٩٨١ .

كما ترجم لعدد كبير من الشعراء والكتاب الإيطاليين المعاصرين